

الفنون الإسلامية

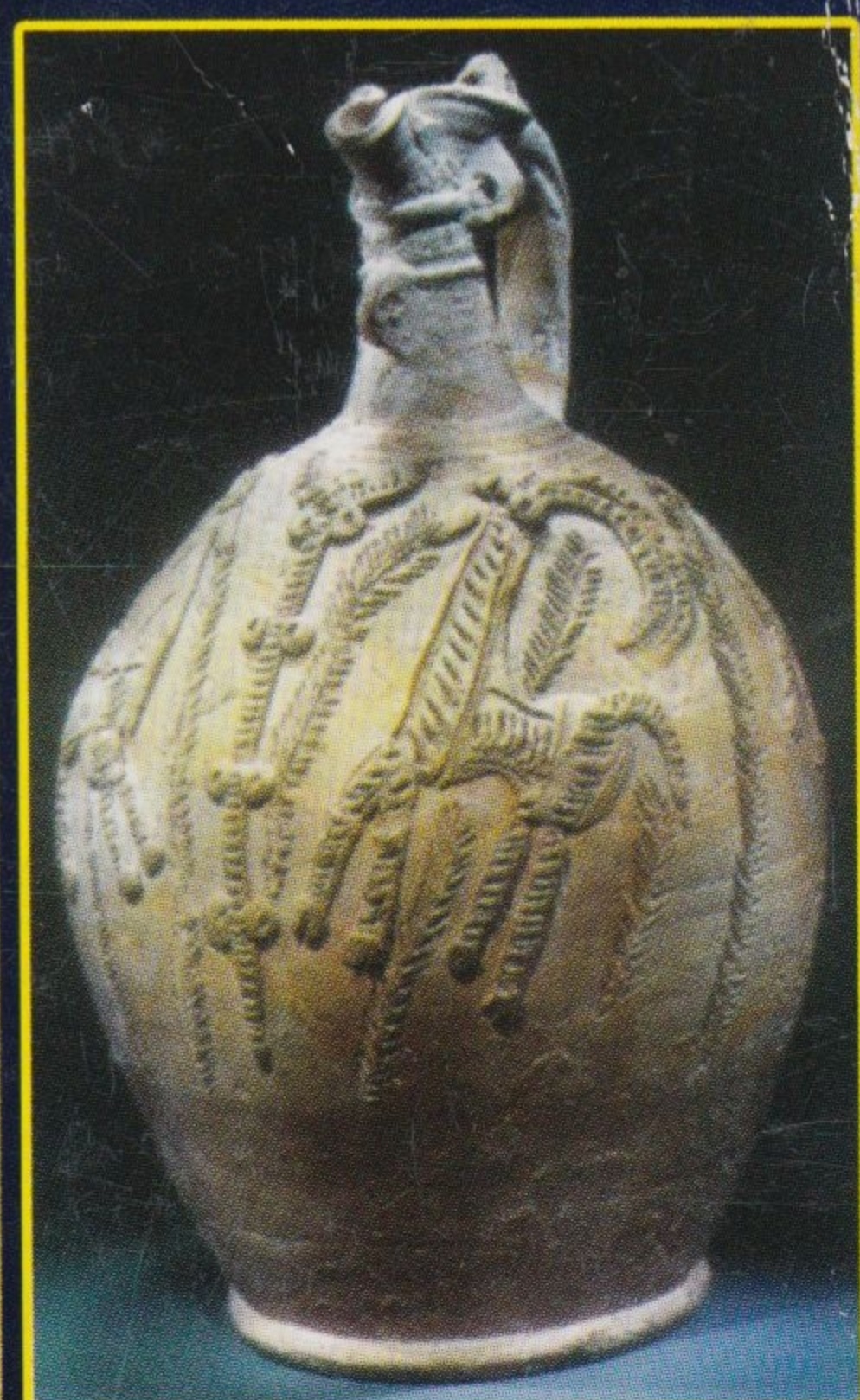
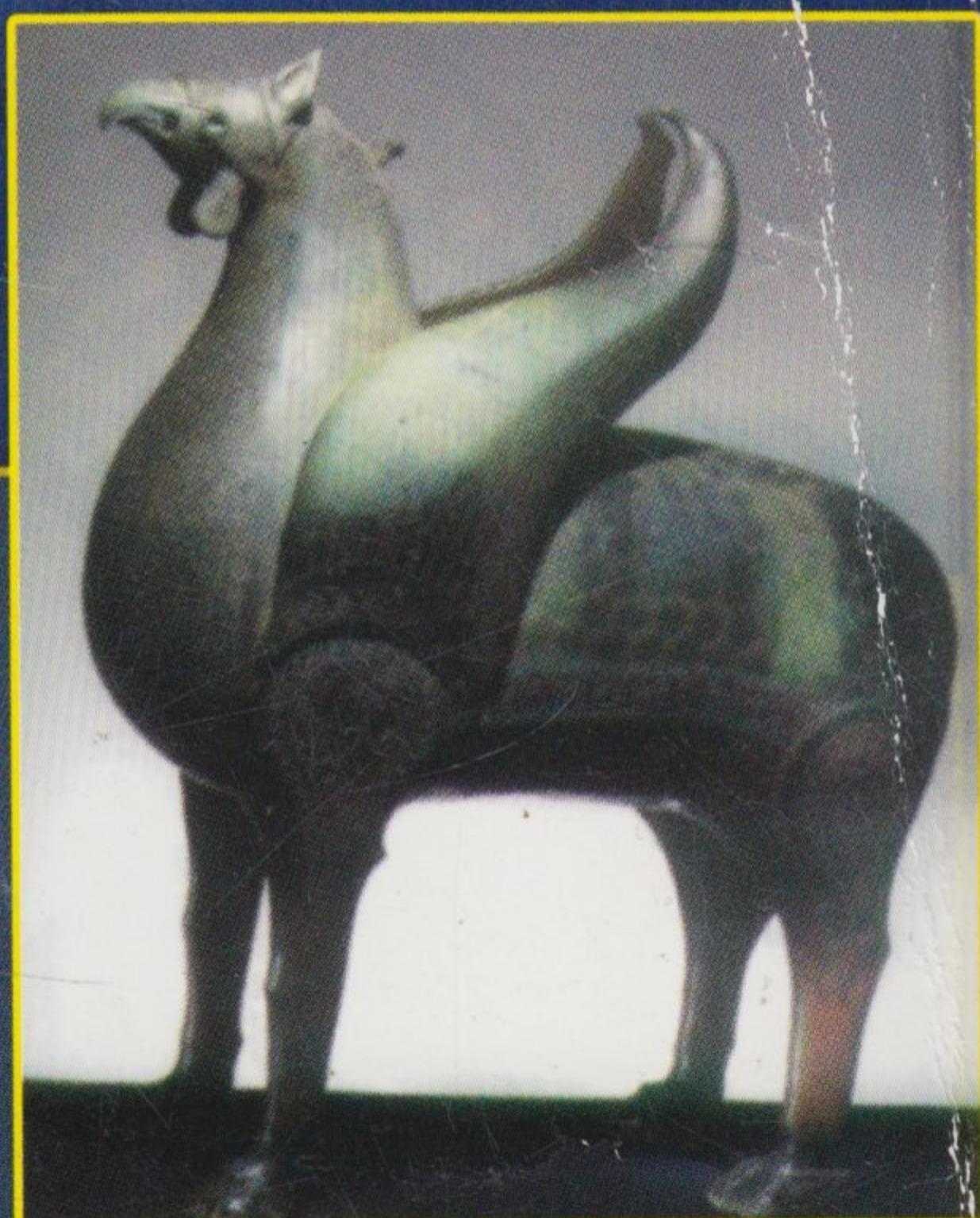
حتى نهاية العصر الفاطمي

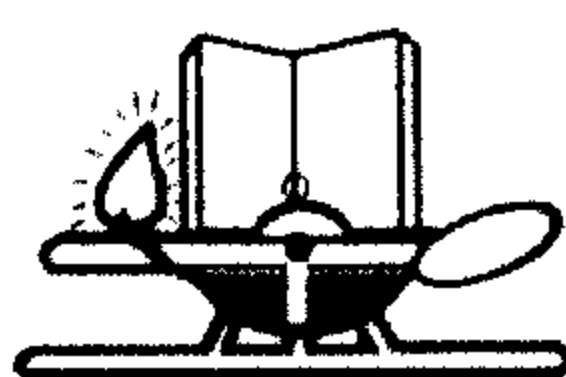
أ.د. أحمد عبد الرازق أحمد

أستاذ الآثار الإسلامية

والحائز لجائزة الدولة التشجيعية

وجائزة جامعة عين شمس التقديرية





كلية الآداب



التعليم المفتوح

الفنون الإسلامية

حتى نهاية العصر الفاطمي

أ.د. أحمد عبدالرازق أحمد

أستاذ الآثار الإسلامية

والحائز لجائزة الدولة التشجيعية

وجائزة جامعة عين شمس التقديرية

اسم الكتاب : الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي

تأليف : أ.د. أحمد عبدالرازق أحمد

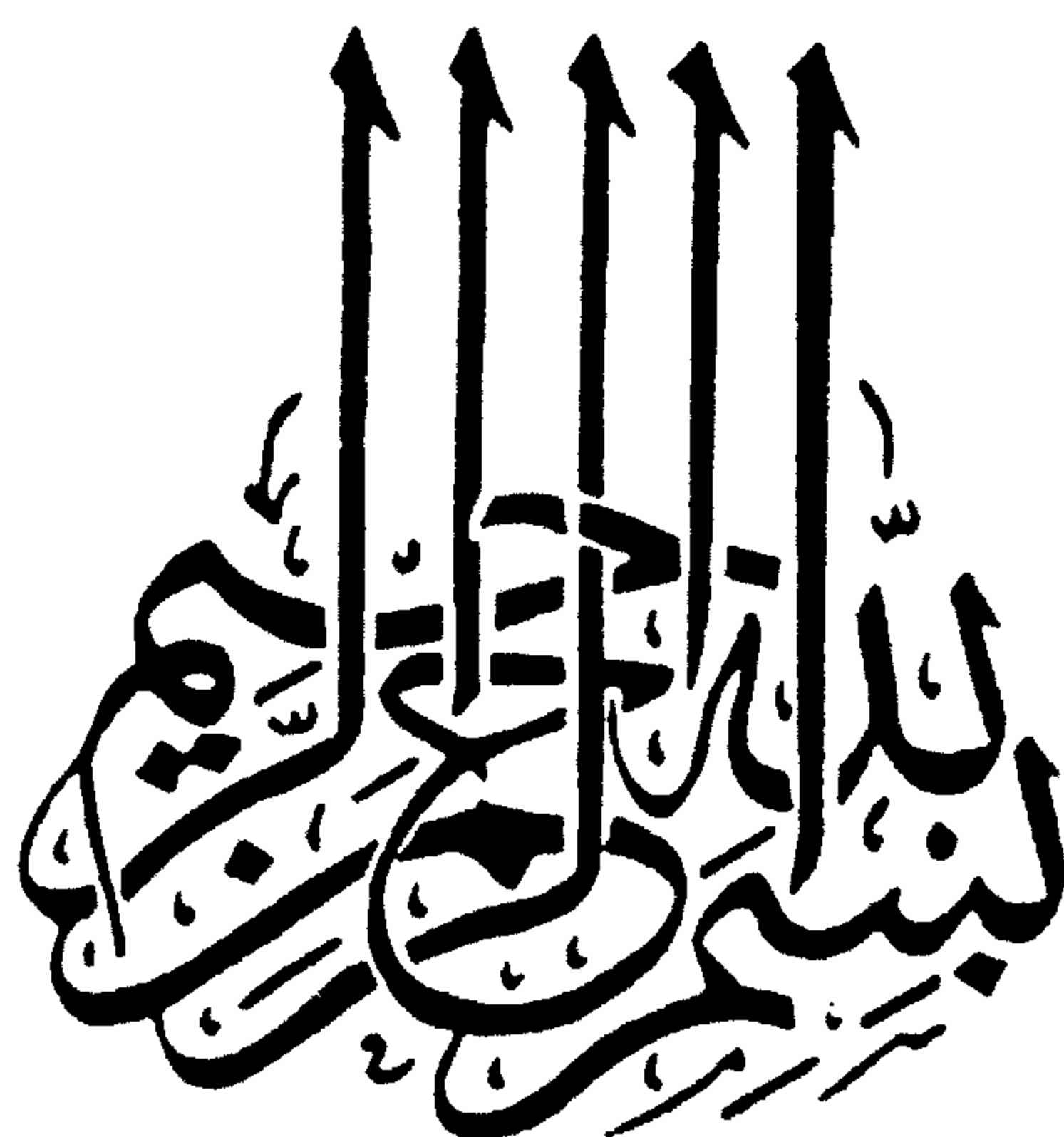
الناشر : كلية الآداب - جامعة عين شمس

رقم الإيداع : ١٦٢٦٠ / ٢٠٠١

الطبعة الأولى : ٢٠٠١

الطبعة الثانية : ٢٠٠٦

الطبع : دار الحريري للطباعة ٣٢٠١٢٨٥



تمهيد

استرعت الفنون الاسلامية انتباه العلماء والمستشرقين الأجانب منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادى، واستمرت تشد أبصارهم وتستهوئ أفئدتهم منذ ذلك الوقت حتى يومنا هذا، حيث تمخض عن هذا الاهتمام مجموعة من الأبحاث والدراسات القيمة كتبها بالانجليزية والفرنسية والألمانية والايطالية مجموعة من العلماء الأفاضل نذكر منهم استانلى لين بول - St. Lane Poole، وبورجوان - J. Bourgoïn، وجاييه - Gayet، وديز - E. Diez، ومارسيه - G. Marçais، وبريس دافن - Prisse d'Avennes، وجلوك - H. Glück، وميجون - G. Migeon، وكونل - E. Kühnel، وفيت - G. Wiet، وديماند - M.S. Dimand وغيرهم ممن كان لهم فضل السبق فى التعريف بالفنون الاسلامية وطرزها المختلفة.

بيد أن فئة من هؤلاء العلماء والمستشرقين ممن جذبت انتباههم الفنون الاسلامية اتجه إلى تخصيص جانب من جهودهم وأبحاثهم لحجب أى فضل للعرب والمسلمين فى إخراج هذه الفنون والصناعات إلى عالم الوجود، فحاولوا إنكارها فى أول الأمر، ولما أصابهم الفشل والقنوط، لجئوا إلى محاولة التقليل من شأنها، رغم تأثيرها على فنون أوروبا الواضح، ولما عجزوا إتجهوا إلى البحث عن كل ما يساعدهم على سلب العرب والمسلمين فضل إبتكارها وخلقها وحاولوا بكل الوسائل والسبل إسناد وضع أساس هذه الفنون فى العصر الاسلامى المبكر إلى شعوب غير عربية كالفرس والروم والمصريين وغيرهم ممن يدينون بالوثنية أو المسيحية، مع أن بعضاً من هؤلاء العلماء والمستشرقين، والحق يقال، يعدون أول من أضاف إلى دراسات الفنون الاسلامية بحوثاً ودراسات قيمة كانت ومازال حتى يومنا هذا بمثابة المراجع الأولى التى إستقينا منها معرفتنا الأولى عن هذه الفنون، إلا أن كتابات وبحوث تلك الفئة المتعصبة تضمنت طعنات ظاهرة وخفية،

وهمز ولمز بهدف النيل من العرب والمسلمين في مختلف الأقطار، بل ذهبوا أكثر من هذا عندما حاولوا تجريد العرب في منطقة نزول الوحي بمنطقة الحجاز من أية معرفة بالفنون والصناعات استناداً إلى أقوال فردية لبعض المؤرخين والمفكرين العرب القدماء مثل قول العلامة ابن خلدون في مقدمته من أن العرب أبعد الناس عن الصنائع لأنهم أعرق في البدو، الأمر الذي أمد بعض هؤلاء بحجة يدمغون بواسطتها العرب بالتخلف في بعض نواحي حضارتهم وبخاصة فيما يتصل بدرائتهم بالحرف والصناعات أي بالفنون الإسلامية، مع أنه ما كان يقصد العرب جميعاً بالمعنى الذي فسروه به، بل قصد به البدو الرحل منهم الذين كانوا يتنقلون من مكان إلى آخر سعياً وراء المرعى والكلاء، وكان عدم استقرارهم سبباً في عدم تمرسهم على اتقان الحرف والصناعات وعدم شغفهم بمزاولتها، الأمر الذي لم يكن ليحدث لغيرهم من أهل المدن والحضر.

ومن المؤسف حقاً أن بعض علماء الفنون الإسلامية من العرب المحدثين قد ساروا على درب تلك الفئة المتعصبة من العلماء الغربيين والمستشرقين عندما وضعوا مؤلفاتهم العربية عن الفنون الإسلامية ونسوا أو تناسوا فحص آراء هؤلاء المتعصبين، ووقعوا في الفخ المنسوب لهم من خلال النقل والترجمة لما جاء في كتابات هؤلاء الأجانب عن الفنون الإسلامية. يضاف إلى هذا أن بعضاً ممن تصدى لترجمة مؤلفات العلماء، والمستشرقين الغربيين ونقلها إلى اللغة العربية كانوا من غير أهل التخصص في مجال الفنون والآثار الإسلامية، لذلك خانهم التوفيق في إعداد هذه الترجمات التي جاءت مليئة بالآخطاء لاسيما فيما يتعلق بالتعابير والمصطلحات الفنية، رغم نواياها الطيبة في محاولة تعريب تلك المؤلفات الغربية بسبب عدم معرفتهم بطبيعة الفنون الإسلامية ومصطلحاتها المعبرة عن طرزها الفنية المختلفة. وزاد الأمر ارتباكاً إعتماد فئة أخرى من المؤلفين العرب ممن يفتقرون إلى معرفة اللغات الأجنبية على هذا النوع من الترجمات المرتبكة، بل قاموا أيضاً بإقتباس بعض الألفاظ والمصطلحات الأجنبية التي أعيد استعمالها في

اقتباسات عربية مما أدى بدوره إلى العديد من الاختلاف والتناقض في استعمالها.

لذلك كان لزاماً علينا رغم صعوبة الموضوع وشدة تعقيد أن نسارع بوضع هذا المؤلف ليكون عوناً لابنائنا من طلاب قسم الآثار الإسلامية وللمهتمين بالفنون الإسلامية عامة حتى يتعرفوا على أصولها ومصادرها وكيفية تطورها، وهو يتألف من تمهيد وسبعة فصول. خصصنا الفصل الأول للفنون الإسلامية، مصادرها وخصائصها وطرزها، والثاني للأحجار والجص والفسيفساء، والثالث للخشب والعاج، والرابع للمعادن، والخامس للخزف، والسادس للنسيج، والسابع والآخر للزجاج والبلور الصخري.

ومن الواضح أن هذه الدراسة قد خلت من الحديث عن السجاد والطنافس وذلك لقلّة ما وصلنا من هذه الفترة مما يجعل من الصعب التعرف على خصائصها، كما خلت أيضاً من الحديث عن التصوير وفن الكتاب والخط لأننا نعرف أن كل منهما يشكل موضوعاً منفرداً ومستقلاً في الفنون الإسلامية بدرس على حدة ضمن مناهج طلاب قسم الآثار الإسلامية، وأضربنا كذلك عن تزويد متن الكتاب بالحواشي الخاصة بكل موضوع لطبيعة الدراسة واكتفينا بذكر المصادر والمراجع كاملة في نهاية الدراسة التي حرصنا أيضاً على تزويدها بعدد لا بأس به من اللوحات الفوتوغرافية لأهم التحف التي تعرضنا لها وتحدثنا عنها أثناء تناولنا للمواد المختلفة بطرزها الثلاثة: الأموية والعباسية والفاطمية، فعسى أن نكون قد وفقنا فيما أخذنا على عاتقنا القيام به، ونرجو أن نستكمل بقية الموضوع خاصة فيما يتعلق بالطرازين الأيوبي والمملوكي في كتاب لاحق لو كان في العمر بقية، وعلى الله قصد السبيل.

أ. د. أحمد عبد الرازق أحمد

المعادي. أكتوبر ٢٠٠١

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
٥	تقديم
	الفصل الأول : الفنون الاسلامية (مصادرها، خصائصها،
١١	طرزها)
٤٧	الفصل الثاني : الأحجار - الجص - الفسيفساء
٧٣	الفصل الثالث : الخشب والعاج
١٠٥	الفصل الرابع : المعادن
١٢٣	الفصل الخامس : الخزف
١٦٣	الفصل السادس : النسيج
١٩٩	الفصل السابع : الزجاج والبلور الصخرى
٢٢٩	شرح اللوحات :
٢٥٥	ثبت المصادر والمراجع :
٢٧١	اللوحات :

الفصل الأول

الفنون الإسلامية

مصادرها - خصائصها - طرزها

عندما أقبل المستشرقون على دراسة الفن الاسلامى أطلقوا عليه أسماء غير دقيقة بجانبها الصواب إذ أطلق عليه البعض اسم الفن الشرقى Saracenic Art وهو اسم يصلح أن نطلقه على الفنون الإسلامية التي ازدهرت في بلاد العرب والشام والعراق ومصر وصقلية والأندلس ولكنه لا يصلح كما يقول المرحوم زكى حسن إلا أن نطلقه على الفنون الإسلامية في كل من إيران وتركيا والهند. وأطلق عليه البعض الآخر اسم Moorish Art وهي تسمية تصلح للفنون الإسلامية التي وجدت وازدهرت في الأندلس ومراكش والجزائر وتونس دون غيرها من أقاليم العالم الاسلامى الأخرى. وأطلق عليه فريق ثالث اسم الفن العربى وهي بدورها تسمية غير سليمة لأنها تبخس بعض الشعوب التي ساهمت بنصيب وافر في بعض أسسه وعناصره مثل الفرس والترك وغيرهما من الشعوب الأخرى التي فتحتها العرب وصارت جزءاً هاماً من جسد الخلافة الإسلامية، بل كان لها فضل لا ينكر في ازدهار الفنون الإسلامية، وهناك أيضاً من أطلق عليه اسم الفن المحمدي Muhammedan Art، تلك التسمية التي ينفر منها المسلمون لأنها ثقيلة على السمع وتنسب إلى النبي ﷺ ظاهرة دنيوية وجانباً من جوانب الحضارة لم يكن له شأن ولا علاقة بمكانته الدينية، لذلك فإن تسميته بالفن الاسلامى أو الفنون الإسلامية تعد أفضل الأسماء خاصة وإن الفنون الإسلامية قد ازدهرت في ظل الاسلام وحظيت برعاية وعناية الدولة الإسلامية بفضل رعاياها من المسلمين وأهل الذمة على حد سواء، إذ من المعروف ان الفنون الإسلامية قد قامت على أسس الفنون التي كانت سائدة في البلاد المفتوحة التي انطوت تحت لواء الاسلام فيما بين الهند شرقاً والمحيط الاطلسى غرباً، وبحر قزوين في الشمال وبلاد اليمن في الجنوب. فلقد انطلق الاسلام من بقعة على الارض العربية فكان سكانها يتألفون من جماعة الحضر الذين يسكنون المدن في الجزء الجنوبي من الجزيرة العربية حيث قامت بعض الدول القديمة مثل دولة معين، ودولة سبأ، ودولة

حمير. وجماعة الوبر الذين يسكنون الخيام فى الشمال فى الحجاز ونجد وتهامة وكان اكثرهم يعتمدون فى حياتهم على التنقل وعدم الاستقرار سعياً وراء المرعى والكلاء، الأمر الذى لا يترك مجالاً للشك فى ان عرب تلك الحقبة كانت لديهم من بدو وحضر احساسات فنية قد أثرت بطريقة ما فى تطور الفنون الاسلامية، فقد كان هؤلاء العرب يستخدمون دون ريب أدوات لمعيشتهم مثل أوانى الشرب والأكل والطهى، ومعدات لنسج الأقمشة وصنع الثياب والأغطية وفرش الأرض والستر أو الخمر التى كانت تسدل على أبواب المساكن عند الحضر لمن لم يكن فى استطاعتهم عمل أبواب من الخشب، أو لتسدل على جيوب أو فتحات الخيام عند البدو. ومن المرجح أيضاً انه كان عند أهل الحضر وسائل للاضاءة الضرورية ولو لفترة قصيرة من الليل، كما كان فى وسع ذوى اليسار منهم جلب بعض تلك المواد من الاقطار الأخرى فى الشمال، كالشام والعراق وفارس، أو من اليمن فى الجنوب أثناء رحلات الشتاء والصيف التى أشار إليها القرآن الكريم فى سورة قريش.

ومن المرجح أيضاً أن أغلب العرب من الحضر والبدو كانوا يتحايلون بشتى الوسائل والطرق للحصول على احتياجاتهم، ولعلمهم قاموا كذلك بصنع بعضها من المواد المحلية المتوفرة فى بيئتهم، مع احتمال تأثرهم إلى حد ما ببعض ما كان يرد إليهم من الشمال والجنوب يقتبسون منه ويصيغونه بما يتفق مع أذواقهم وحاجاتهم التى تفرضها بيئاتهم المحيطة بهم، ومن البديهي أيضاً ان الميل البشرى للزينة والزخرفة قد تدخل فى أشكال تلك الأدوات والمعدات، الأمر الذى ينفى تماماً مقولة العلامة ابن خلدون الذى ذكر بأن "العرب أعرق فى البدو وأبعد عن الصنائع" الأمر الذى أتاح الفرصة لبعض المستشرقين أن يتخذوا من هذه المقولة حجة ذهبية يدمغون العرب بواسطتها بالتخلف بالنسبة للحرف والصناعات وبأن الفنون الاسلامية ما هى إلا امتداد للفن البيزنطى والفن الساسانى، وهو إدعاء

ينكره الواقع الملموس لان شخصية الفن الاسلامى لا ريب ولا جدال فيها.

إذ من المعروف فى تاريخ الفنون أنها تنشأ وتتكون وتتطور مصاحبة لمراحل تطو الحضارات، وان كل فن ناشئ يلجأ فى طوره الأول إلى استعارة بعض العناصر والاساليب من الفنون السابقة عليه أو امعاصرة له، ثم يأخذ فى صياغتها وصهرها مع تقاليد جديدة تتطلبها الحضارة الناشئة، وكلما انتظمت الأعوام قروناً تزايد ابتعاده عن تلك المصادر التى استمد منها وجوده، ثم أخذ بالتدريج يخرج لنا من ذلك التراث القديم الذى استفاد منه صورة جديدة قد يصعب علينا فى كثير من الأحيان أن نتعرف على أصلها.

والفنون الإسلامية لم تشذ عن هذا التسلسل الطبيعى فى التطور، فالعرب أثروا ان يبدأوا حضاراتهم الجديدة من حيث انتهى السابقون عليهم فلم تستخفهم نشوة النصر إلى القضاء على مالم يكن مألوفاً لديهم، بل ثبتوا أركان النظم التى كانت سائدة بين الأمم التى أخضعوها مادامت لا تتعارض مع المثل العليا للإسلام، وتلك الميزة تعتبر واحدة من مزايا عديدة اكتسبها العرب من بيئتهم الجغرافية التى دفعتهم إلى الاشتغال بالتجارة مع الرعى، الأمر الذى مهد السبيل أمامهم إلى الاختلاط بغيرهم من الأمم، كما علمهم احترام أديان الغير عملاً بتعاليم الإسلام، فقل تعصبهم واكتسبوا مرونة فى أخلاقهم، وأصبح لهم استعداد واضح لقبول كل جديد عليهم اذا ما اقتنعوا بفائدته.

وكان طبيعياً أن تظهر فى منتجاتهم الفنية الأولى خصائص الفن البيزنطى الذى كان سائداً قبل الإسلام فى مصر وبلاد الشام وبلاد المغرب، وخصائص الفن الساسانى الذى كان سائداً قبل الإسلام فى كل من العراق وايران بالاضافة إلى بعض عناصر الفن المصرى المسيحى المعروف بالفن القبطى الذى يعد همزة الوصل بين الفنون الإسلامية والفنون المصرية القديمة.

لذلك نجد لزماً علينا ونحن بصدد دراسة الفنون الاسلامية ان نتعرف على المعالم الرئيسية لكل من الطراز البيزنطى والطراز الساسانى والطراز المصرى المسيحى لتتعرف على مدى تأثيرها على الفن الاسلامى ذلك التأثير الذى بلغ فيه علماء الفنون مبالغة لا تتفق مع الحقيقة والواقع.

اولاً: الطراز البيزنطى :

ويقصد به الطراز الفنى الذى كان سائداً فى كل من مصر وبلاد الشام وشمال افريقيه وإمتاز بمحاكاة الطبيعة، لأنه اقتبس أغلب عناصره من الطراز الهلينستى أو الرومانى وقام على كثير من تقاليده، لان المدرسة الرومانية عندما قامت اتصل الرومان بالفنون الهلينية فى بلاد الاغريق نفسها بعد أن أغاروا على مقدونيا واستولوا عليها فى سنة ١٦٨ ق.م.، وساروا على سياسة نقل الفنانين والصناع الاغريق ومعهم تقاليدهم الفنية العريقة، ضمن أملاك الاسكندر وأدخلوا كثيراً منها تحت حكمهم، فاستولوا على آسيا الصغرى وبلاد الشام، وتوقف امتدادهم عند حدود العراق، وأخضعوا أيضاً شمال افريقيه من مصر إلى الاطلنطى، وأصبح البحر المتوسط منذ القرن الأول الميلادى بحيرة رومانية.

وفى سنة ٣٣٠ م نقل الامبراطور قسطنطين عاصمة الدولة الرومانية إلى مدينة بيزنطة على البسفور بسبب أهمية موقعها الذى كان يسهل منه مراقبة الولايات الشرقية، هذا فضلاً عن أهميتها كمركز تجارى طبيعى، واطلق عليها اسم روما الجديدة ثم صارت تعرف بالقسطنطينية نسبة إليه، وساد فيها مزيجاً من الفن والثقافة الهلينية والهلينستية والرومانية.

وفى سنة ٣٩٥ م انقسمت الامبراطورية الرومانية إلى دولتين: شرقية، وبقيت عاصمتها مدينة بيزنطة أو القسطنطينية، وغربية وصارت روما عاصمة لها، ثم انتقلت فيما بعد إلى مدينة رافنا على الشاطئ الشرقى لاطاليا.

أما فيما يتعلق بزخارف الطراز البيزنطى فقد تطور أكثرها من الزخارف الاغريقية والرومانية أو الساسانية، أو من خليط من الاثنين يزيد فيه تأثير أحدهما على الآخر وقد يخفيه تماماً، أو يتساوى الاثنان. فانتشرت فيه العناصر النباتية كأوراق العنب الثلاثية والخماسية افصوص، وعناقيده بالاضافة إلى بعض اثمار الأخرى مثل الرمان وثمررة الفراولة وأشجار الصنوبر والبلوط وغير ذلك. كما لعب عنصر الاكانتس المعروف بشوكة اليهود دوراً رئيسياً بين عناصر هذا الطراز الفنى، اذ انتشر استعماله بشكل واسع وتدخل فى أغلب الزخارف وتحولت فصوصه فى بعض الأحيان إلى أصابع رفيعة مسننة، صارت قرية فى شكلها من أوراق النخيل مما جعل الأمر يختلط بينهما فى بعض الأحيان، واشتقت من عنصر الاكانتس ومن جزئياته عناصر زخرفية متعددة مثل الكؤوس والعروق المموجة، وضمت إليه عنصر كيزان الصنوبر ذات الحبيبات أو العناصر المحورة منها.

وانتشر أيضاً فى الطراز البيزنطى استخدام الزخارف الهندسية مثل الدوائر والمضلعات المنتظمة التى تتشابه فى بعض التكوينات ببعضها بواسطة عقد أو أشكال مركبة بلغت فى الفنون الإسلامية قمة نضجها وتطورها وطبعت بطابع اسلامى صرف.

كما شاع فى الطراز البيزنطى استخدام الاشكال الهندسية مع الزخارف النباتية حيث اتجه الفنانون فى هذا العصر إلى اخضاع الرسوم النباتية لتوزيعات هندسية، تلك التصميمات التى يدين بها الطراز البيزنطى للفنون الشرقية خاصة الساسانية التى شاعت فيها تماثل الزخارف ووضعها على جانبى محور أوسط تمثل فيما عرف بشجرة الحياة (Homa) أو (Soma) التى مثلت على هيئة ساق نباتى يوضع فى جانب منه موضوع زخرفى يكرر فى الجانب الآخر بطريقة عكسية، هذا فضلاً عن بعض الموضوعات والعناصر الهلينية القديمة مثل الاناء أو الزهرية التى يخرج منها عروق وحلزونات تنتشر فتمتلئ بها المساحة المطلوب زخرفتها وتزينها.

وعرف الطراز البيزنطى كذلك الرسوم الادمية والحيوانية التى مثلت أقل قرباً من الطبيعة بأسلوب يتميز بالجمود والضعف والرمزية الذى يظهر واضحاً فى رسم اليدين وفى طيات الملابس بالاضافة إلى رسوم الحمام والسماك والطاووس وغيره من الرموز المسيحية التى تطرقت إلى هذا الطراز الفنى بعد أن اعترف الامبراطور قسطنطين (٣٢٣ - ٣٣٧م) بها كدين رسمى للدولة البيزنطية، وذلك بسبب قدسيتها عند المسيحيين لاتصالها غالباً باسم السيد المسيح.

بقى أن نشير قبل أن نترك الحديث عن الطراز البيزنطى إلى ان الاتصال بينه وبين الطراز الاسلامى لم يقتصر على تلك الفترة المبكرة من العصر الاسلامى، بل عاد من جديد بعد أن فتح العثمانيون مدينة القسطنطينية فى عام ٨٥٧ هـ/ ١٤٥٣م وتأثروا بالتقاليد البيزنطية ونقلوا بعضها وأعادوا صهرها ودمجها ضمن تقاليد الفنون الاسلامية المتأخرة كما يتضح من تخطيط مساجد هذه الفترة اذ يجمع علماء الفنون على تقسيم الطراز البيزنطى إلى مراحل ثلاث يطلق على الأولى منها اسم العصر الذهبى الأول وهو يقع فيما بين سنتى ٥٢٥ - ٧٢٥ م. وتعرف الثانية بالعصر الذهبى الثانى وتمتد فيما بين ٨٦٧ - ١٢٠٤م، ويطلق على المرحلة الثالثة والاخيرة اسم العصر المتأخر، أى الفترة الممتدة فيما بين سنتى ١٢٦١ - ١٤٥٣م.

ثانياً: الطراز الساسانى:

استولت الدولة الساسانية على مقاليد الحكم فى ايران منذ سنة ٢٢٤م ووحدها ملوكها الشعب الايرانى، وقضوا السنين الطويلة فى حروب ومناوشات مع الدولة البيزنطية فى الغرب والأقوام الرحل الذين كانوا يشنون الغارات على الحدود الايرانية فى الشرق أو الشمال، ومع ذلك فإن هذه الحروب لم تمنع الشعب الساسانى من العناية بالفنون بل كانت من أهم عوامل الاتصال بين الايرانيين والاغريق، فزاد التبادل الفنى رغم أنف الفريقين وتسرب إلى الطراز البيزنطى كثير

من الموضوعات الزخرفية الإيرانية ولم تلبث هذه الموضوعات ان اندمجت فى الفنون البيزنطية اندماجاً تاماً، ثم سار الطراز الساسانى حثيثاً فى طريق التطور نحو طابع وطنى واضح المعالم وذلك على الرغم من وجود بعض التأثيرات البيزنطية التى أخذت تضعف وتفقد ملامحها الاصلية كلما بعد بها الوقت، بل كادت تختفى فى بعض الأحيان، أما مابقى فقد عاجله الفنانون الساسانيون بطريقة شرقية بدت واضحة المعالم فى منتجات إيران والعراق وبعض أقاليم الشام التى ساد فيها الطراز الساسانى الذى اتسم بالتكرار والتماثل وبالتوفيق فى استخدام الرسوم النباتية كالمراوح النخيلية وأنصافها واللوتس والوريدات والعناصر الكأسية والأشكال المجنحة وغيرها.

وشاع فى الطراز الساسانى أيضاً استخدام الرسوم الادمية بهدف الايضاح والتفسير والدلالة على جلال الملك وعظمة الاله بأسلوب تخطيطى مجرد، وكانت أغلب هذه الرسوم مستمدة من حياة البلاط الساسانى كالامير الجالس على عرشه وفى يده كأس يتهياً للشراب وحوله أتباعه القائمون على تسليته بين موسيقى وطرب، أو يمارس الصيد مع اتباعه.

وكثر فى الطراز الساسانى استخدام الزخارف الحيوانية وحسبنا ان الطراز البيزنطى أخذ عن آشور وإيران جل ما استخدمه من رسوم حيوانية فى زخارفه، حيث نجد فى هذا الطراز رسوم الاسد والفهد والوعل والغزال والخيل والباز والبط حيث نقشت الطيور وقد تدلى من فمها فرع نباتى على الطريقة الساسانية هذا فضلاً عن الحيوانات الخرافية والمركبة التى تتفق فى تركيبها مع البعد عن الحقيقة والواقع، ذلك البعد الذى تبنته الفنون الاسلامية.

وكانت الرسوم الحيوانية تمتاز بالجفاف والقوة والعناية برسم المفاصل واتباع التماثل والتوازن ورسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو وضعها متتابعة،

أو ينقض فيها القوى على الضعيف تلك الرسوم التي القت اقبالاً كبير من الفنانين في العصور الاسلامية.

وعرف الطراز الساساني كذلك استخدام الرسوم الهندسية وان بدت أقل شأنًا لغنى هذا الطراز بالزخارف الادمية والحيوانية والعناصر النباتية، فوجدت زخارف الخرز والاقراص، وزخارف الحبيبات التي عرفت بحبات اللؤلؤ، والاقراص المثقوبة والشرافات المستنة المعروفة منذ العصور القديمة في فارس والعراق وأواسط آسيا، والعصابات الطائرة التي تدل على ملكية هذه الاشياء أو الحيوانات إلى الملوك، والورقة النباتية التي تتدلى من فم الحيوان أو منقار الطائر كناية عن الفأل الحسن، وغيرها من العناصر الساسانية التي استمرت على مدى قرون طويلة وتبدو بجلاء على منتجات الفنون الاسلامية لان الزخارف الساسانية لم تتغير في العصر الاسلامي إلا تدريجياً وبسرعة تختلف بحسب المادة وبحسب الموقع الجغرافي كما عرف الطراز اساساني أيضاً الفرع من الفراغ الذي ورثه عن الفن الاخميني بسبب اعتقاده أنه كان مصدراً تحل فيه الارواح الشريرة وهو المعبر عنه باللاتينية (Horror Vaccui)، ويعرف بالفرنسية (L'horreur du vide).

ثالثاً: الطراز المصري المسيحي (القبطي):

استمدت الفنون الاسلامية أيضاً بعض عناصرها من الفن المسيحي المصري الذي عرف بالفن القبطي، والذي يعده البعض همزة الوصل بين الفن الاسلامي والفنون المصرية القديمة التي اخذ الفن البطلمي والفن الروماني الكثير منها بعد أن وضع عليها أسماء آلهتهم. فلما جاء الفنان القبطي وجد الاساطير الاغريقية والرومانية التي قامت على أسس من الاساطير الاغريقية والرومانية التي قامت بدورها على أسس من الاساطير والقصص المصري القديم فأعاد استعمالها ولكن دون أن يأخذها بالمفهوم الوثني بل وضع لها الرموز والشعائر المسيحية. وإلى جانب الاساطير القديمة استعمل الفنان القبطي أيضاً الكثير من القصص المسيحي

الذى استخدمه لتجسيد وتوضيح العقيدة الدينية.

ومن المعروف أن هذا الطراز الذى كان قوامه الروحى هو الدين المسيحى، وقوامه المادى العادات والتقاليد المصرية الأصيلة وما طرأ عليها من مؤثرات خلال العصور، لم يظهر طفرة واحدة بل استمر قرابة قرن من الزمان حتى اكتملت له مقوماته المادية والمعنوية وكان ذلك فى عهد الامبراطور قسطنطين (٣٢٣ - ٣٣٧م) الذى اعترف بالدين المسيحى كما سبق ان نوهنا من قبل واعطى للشعوب حق اعتناقه. وفى عهد الامبراطور ثيودسيوس (٣٧٩ - ٣٩٥م) أصبحت المسيحية بمثابة الدين الرسمى للدولة وقد ترتب على هذا الحدث الهام اثراً بعيدة المدى فى الناحيتين الاجتماعية والفنية بالنسبة للمسيحيين عامة ولأقباط مصر خاصة، لذا يعتبر القرن الرابع الميلادى بداية لنشأة الفن القبطى الذى رأى فيه البعض إنه بمثابة مدرسة محلية شعبية متدهورة للفن البيزنطى، وأنه أشبه برسوم الاطفال أو الرسوم الكاريكاتورية، استناداً إلى المظهر السطحى لكثير من الرسوم والموضوعات، بسبب عدم عنايتهم بدراسة الطبيعة الدينية والعقائدية للأقباط، وعدم الربط بينهم وبين أجدادهم الفراعنة الذين خلفوا ورائهم آثاراً مازال باقية وتركت بصماتها على كل سكان وادى النيل.

وعلى هذا يمكن تفسير هذه الظاهرة الفنية التى سادت الطراز القبطى برغبة الفنان فى الابتعاد عن محاكاة الفن الرومانى الشرقى أى البيزنطى الذى كان يقوم على صدق محاكاة الطبيعة، واتخذ لنفسه منهجاً خاصاً يختلف كل الاختلاف عن الفن البيزنطى بسبب ما لاقاه أقباط مصر من اضطهاد وتعذيب وصل فى بعض الأحيان إلى حد الاستشهاد على أيدي أباطرة الرومان، مما جعل الفنان القبطى يسعى إلى الاستقلال ولو روحياً وفنياً عن هؤلاء الحكام وصار كمسيحى مخلص يكره الماديات ولا يعنيه سوى الروح فقط، فأهمل علم التشريح وابتعد عن محاكاة الطبيعة عن قصد فى أول الأمر، وأخذ يرمز إلى المادة بأقل الخطوط وأوجز الرموز

حتى أصبح فناً شعبياً لا يخضع للقيود التي كان يخضع لها الفن البيزنطي، واتخذ لنفسه رسوماً رمزية للأشخاص والحيوانات، كصورة هرمز والحمل على كتفه التي ترمز إلى الراعي الصالح أى السيد المسيح، وصورة الطاووس التي رمز بها إلى الجنة والابدية، وصورة الحمامة التي رمز بها إلى الروح القدس، وصورة السمكة التي رمز بها إلى السيد المسيح وإلى المسيحية وإلى العشاء الأخير، وأصبحت فيما بعد من أهم مميزات الطراز المصري المسيحي، وهذا يعنى أن هذه الرسوم لم تأت عفواً الخاطر، بل كانت أسلوباً مقصوداً أقرب ما يكون إلى الرسوم الهندسية في كثير من الأحيان.

وقد استمر هذا الطراز الفني بعد الفتح العربي لمصر في سنة ٦٤١هـ / ٦٤١م بسبب السياسة الادارية والفنية الحكيمة التي اتخذتها الخلافة الاسلامية ازاء البلاد المفتوحة حيث تركت لأهالى هذه البلاد مطلق الحرية فى ممارسة فنونهم وصناعاتهم دون تدخل منها طالما أنها لا تتعارض مع مبادئ الاسلام وقيمه.

خصائص الفنون الاسلامية :

وهكذا ولدت الفنون الاسلامية فى القرن الأول للهجرة/ السابع للميلاد متأثرة بالطرز الفنية السائدة فى بلاد المفتوحة وظلت تنمو وترعرع بفضل امتزاج واختلاط العرب بأهالى تلك البلاد الذى لا نجد حرجاً فى القول ان بعض الفنانين والصناع المسلمين قد تتلمذوا على أيديهم ونهلوا من علمهم وخبرتهم الأمر الذى أفضى فى النهاية إلى ظهور طرز وأنماط ومدارس وأساليب فنية مختلفة تطورت بتطور العصور، وتأثرت بالاحداث السياسية والاجتماعية، ومع ذلك فقد جمعتها وحدة فنية واحدة ربطت بين منتجاتها فى تجانس تام منقطع النظير وذلك على الرغم من بعد الشقة بين البلاد والامصار التى صنعت فيها هذه التحف، وكذا العصور التى تنسب إليها، الأمر الذى يبرزها ويميزها عن غيرها من الفنون الأخرى. إذ من الواضح أنها تعطى للناظر إليها شعوراً تلقائياً بأنها تنسب جميعاً

إلى عائلة واحدة لاشك فيها، ربما نتيجة لذلك الرباط الروحي الذي جمع شمل البلاد الإسلامية بعد أن نجح الاسلام في التآليف بين قلوب العرب وغيرهم من أهالي البلاد المفتوحة من ذوى الجنسيات والحضارات المتنوعة ووجه نظرهم إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات، ونبههم إلى ما يحيط بهم في هذا الكون الذي يشتمل على جانب المنفعة وجانب الزينة والجمال، إذ يقول سبحانه وتعالى في سورة الأعراف:

﴿يَا بَنِي آدَمُ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَشَرِبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ﴾ قلل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق ﴿قلل﴾ هم للذين آمنوا فتح الحياة الدنيا فالصحة يوم القيامة ﴿قلل﴾ لفصل الآيات لقوم يعلمون ﴿

يقول المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق أنه بهذه التوجيهات فتح الاسلام الاذهان إلى أهمية الفن الجميل في الحياة، وان المسلمين حفظوا هذه الآيات الكريمة مع ما حفظوا من كتاب الله ووعوا هذه الدروس القيمة، ولكنهم لم يستفيدوا منها إلا عندما استقروا في حياتهم الجديدة وتدفقت عليهم الثروة من كل حذب وصوب. وشاهدوا في البلاد التي دانت لهم آيات الفنون الجميلة واستمدوا من عناصرها وطرزها مالا يملأهم، واستخدموه في تجميل حياتهم ثم تمثلوه وهضموه واستخرجوا منه فلسفة جديدة في رسالة الفن الجميل في الحياة اعتنقها الفنان المسلم وآمن بها في اخلاص فاتجه وجهه لم تكن موجودة من قبل هي ان الفن ليس لخدمة الدين أو خدمة الملوك، كما كان الحال قبل الاسلام، ولكنه ينبغي ان يكون في خدمة الدنيا، في خدمة الناس جميعاً لا فرق بين حاكم ومحكوم، أو بين غني وفقير. ان رسالة الفن الجميل هي ان يخفف عنا بعض مناعب الحياة، فيكون لنا مهرباً نلجأ إليه ونلوذ به، حتى ينقلنا بأنغامه وألوانه وزخارفه وأشكاله إلى عالم السحر والجمال، إلى عالم نستمتع فيه بالهدوء والنشوة وبالنشراح وبالغبطة.

تلك هي الرسالة التي آمن بها أخيراً الفنان الغربي بعد أن بشر بها الإسلام منذ أربعة عشر قرناً.

وإذا كان الدين الإسلامي قد وجه النظر إلى أهمية الزينة والجمال، ورسم الطريق إلى تنمية جذور الفن الجميل في النفس، فإن بعض النظم الإسلامية قد عاونت على هذا النمو وأخذت بيد الصانع لتخرج منه الفنان الذي لا يرتاح إلا لما هو جميل، وعاونت على إبراز الوحدة بين الطرز المختلفة للفنون الإسلامية مثل الحج الذي يعد أحد الأركان الخمسة للدين الإسلامي فهو فرض على كل مسلم يستطيع أدائه دون إرهاق، أي أنه أمر للقادرين بالسفر إلى مكة حيث يجتمعون مرة كل عام بغيرهم من المسلمين الوافدين من شتى البقاع، فيرون ألواناً شتى من الصناعات الإسلامية ممثلة في السلع المصنوعة من النسيج والخزف والخشب والعاج والزجاج والمعادن. ويتبادل الحجاج هذه السلع عن طريق التجارة أو الإهداء، وقد يجتمع رجال الصناعة ورجال الفن بعضهم إلى بعض ويتجادبون أطراف الحديث في طريقة الصناعة وطرق الزخرفة، لذا يعد منبر هام لتبادل السلع والبضائع من جميع أنحاء العالم الإسلامي. وبعد عودة الحجاج إلى أوطانهم تكون رؤوسهم قد امتلأت بأفكار جديدة، ورأت عيونهم ألواناً شتى من المصنوعات فيؤثرون بذلك في مصنوعاتهم المحلية الأمر الذي حقق تلك الاستمرارية في تدفق التأثيرات الفنية بين أقاليم العالم الإسلامية المختلفة، فإذا ما شاع طراز من الطرز في إقليم ما في الشرق فإن هذا الطراز كان ينتقل إلى أقصى الغرب في زمن يسير، في وقت كانت فيه الحدود مفتوحة حيث ينتقل الحرفيون والفنانون من بلد إلى آخر، ومن منطقة تؤذن بالافول وتعاني من الاضطرابات الداخلية إلى منطقة أخرى يسودها الاستقرار، ويعمها الرخاء والازدهار دون ما حاجة إلى تصاريح زيارة أو إذن إقامة.

وكان الخلفاء والحكام يستدعون أيضاً الفنانين والصناع من جميع أنحاء هذه

الأمة التي امتدت من الهند شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً، ومن بحر قزوين شمالاً إلى بلاد اليمن جنوباً ليشيدوا لهم المباني والعمائر، وليصنعوا لهم التحف الفنية التي لاتزال تحمل حتى يومنا هذا، ليس فقط اسم المتخذ لها، بل اسم صانعها.

ولا ننسى كذلك أنه وجد من الخلفاء والحكام من كان يوصى بعمل التحف والمصنوعات الفنية في البلاد التي اشتهرت بانتاجها مما أنعش التبادل الفني بين البلاد الإسلامية، وأفضى في النهاية إلى تلك الوحدة بين منتجات الفنون الإسلامية التي تتشابه فيما بينها لدرجة أنه يصعب أحياناً على بعض المتخصصين تحديد المكان أو العصر الذي تنتسب إليه بعض هذه التحف والمصنوعات خاصة إذا كانت غفلاً من تاريخ ومكان الصناعة أو اسم المتخذ لها.

وقد ساعد على إيجاد الوحدة بين منتجات الفنون الإسلامية طرق التجارة الآمنة حتى أثناء الحروب واشتعال الفتن والاضطرابات الداخلية، فقد كانت مصنوعات الفنون الإسلامية تنتقل بحرية تامة بين مناطق العالم الإسلامي، الأمر الذي عاون بدوره على نقل الأساليب الصناعية والزخرفية المتنوعة في سهولة ويسر، كما عاون على استعارة الوحدات والطرز الفنية من بعضها البعض.

ويمكن تتبع مظاهر تلك الوحدة التي تجمع بين منتجات الفنون الإسلامية في إطار واحد من خلال عدة موضوعات تتمثل بشكل واضح في الأساليب الصناعية، وفي أشكال العديد من التحف، وفي موضوعات العناصر الزخرفية.

فمن ناحية الأساليب الصناعية سوف يلاحظ الدارس للفنون الإسلامية أن هناك بعض الأساليب التي شاعت في أماكن متعددة من العالم الإسلامي في وقت واحد، من ذلك على سبيل المثال خزف البريق المعدني الذي يعرف في المصادر العربية بالفضار المذهب، والذي يعد من مبتكرات الخزاف المسلم وشاع استخدامه

منذ القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى فى كل من ايران ومصر والعراق، ثم انتقل إلى كل من شمال افريقيه والاندلس، ومنها إلى أوروبا، وتشير الابحاث الحديثة إلى أن مصر كانت مركزاً لهذا الاسلوب الصناعى منذ وقت مبكر.

وهناك أيضاً الزجاج المموه بالميناء المتعددة الألوان، الذى بلغ أوجه فى القرنين السابع والثامن للهجرة / الثالث عشر والرابع عشر للميلاد، ووصلنا منه تحف من بلاد الشام ومصر واليمن، وكثر الجدل عما إذا كانت بلاد الشام كانت تقوم بتصديره إلى مصر، وإن الصناع المصريين تعلموا هذه الصناعة على أيدي صناع بلاد الشام، بل وجد أيضاً من يعتقد أن بداية هذا الاسلوب الصناعى قد نشأ فى العراق ثم انتقل منها إلى بلاد الشام.

ولا ننسى كذلك صناعة التحف المعدنية المكفنة أو المنزلة بالذهب والفضة أو بأى مادة أخرى، التى عرفت للمرة الأولى فى ايران ومنها انتشرت فى شتى أنحاء العالم الاسلامى عندما هاجر صناع المعادن من ايران إلى العراق اثر إغارة المغول عليها واستقروا فى اقليم الموصل حيث مارسوا هذه الصناعة حتى تعرضت العراق بدورها للغزو المغولى فهاجر هؤلاء الصناع إلى شمال الشام ومصر، وتفرقوا فى أماكن شتى من العالم الاسلامى ونشروا أسرار هذه الصناعة التى ليس من المستبعد أن يكون للدين الاسلامى أثر فى رواج هذا الاسلوب، بسبب وجود بعض الاحاديث النبوية التى تحرم اتخاذ الأوانى المصنوعة من الذهب الخالص، أو الفضة الخالصة، فقد اثر عن النبى ﷺ قوله "لا تشربوا فى آنية الذهب والفضة، ولا تأكلوا فى صحافها فانها لهم فى الدنيا ولنا فى الآخرة"، وقوله أيضاً عليه أفضل الصلاة والسلام "الذى يشرب فى إناء الفضة إنما يجر جر فى بطنه من نار جهنم". مما كان له أثر واضح فى انصراف معظم صناع المعادن عن إنتاج أوانى الذهب والفضة ووجدوا فى الأوانى المكفنة بديلاً عنها.

ويمكن من جهة أخرى تتبع مظاهر الوحدة التي جمعت منتجات الفنون الإسلامية من خلال أشكال تحف المادة الواحدة التي صنعت في أقطار شتى من العالم الإسلامي، والتي تتشابه فيما بينها لدرجة أنه يصعب أحياناً تحديد المكان أو العصر الذي تنسب إليه التحفة. وحسبنا دليلاً على ذلك مجموعة من أبواق الصيد العاجية عليها زخارف بارزة من حيوانات وطيور ومناظر صيد وانقضاض في دوائر وأشربة، اختلف العلماء في تحديد المكان الذي صنعت فيه، فقد نسبها بعضهم إلى جزيرة صقلية بجنوب إيطاليا، واعتقد البعض الآخر أنها من صناعة مصر، وقيل أيضاً أنها صنعت في العراق، وزعموا كذلك أنها من صناعة الأندلس.

ومن التحف التي اثارت أيضاً الجدل بين علماء الآثار والفنون الإسلامية مجموعة من التماثيل الصغيرة المصنوعة من البرونز، اختلفوا في طبيعة استعمالها فاعتقدوا أنها مباخر أو صنبور لابرئ أو إناء للماء (أكوامانيل - Aqua Manil)، أو جزء من فوارة، وذكروا أنها صنعت في مصر في العصر الفاطمي، وقالوا بل أنها من صناعة إيران أو الأندلس، كل ذلك بسبب تشابه الأشكال والعناصر الزخرفية وأحياناً النصوص الكتابية المنقوشة عليها، وهذا في حد ذاته برهان قوى على تلك الوحدة، مما أدى إلى نسبة هذه التحف المتشابهة إلى عدة أماكن إسلامية، بل وإلى عدة عصور إسلامية، لاسيما إذا كانت التحفة خالية من النقوش والكتابات التي تشير إلى اسم من صنعت برسمه أو تاريخ ومكان الصناعة. ووصلنا أيضاً العديد من التحف المعدنية ذات الأشكال الموحدة التي جمع بينها غرض استعمال واحد مثل الطسوت والابريق والصواني، وحوامل الصواني المعروفة باسم الخونجات، والشماعد، والمباخر، والمحابر، والمقلمات، والمكاحل، والمرابا، والثريات، والتنانير، والفوانيس، وصناديق المصاحف، والاسطرلابات التي عني بها علماء المسلمون عناية كبيرة حتى بلغت درجة الكمال

ونقلها عنهم الأوروبيون فى القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى، وظلت تستعمل فى بلادهم فى شئون الفلك والملاحة إلى أن استعيز عنها بمخترعات حديثة فى القرن الحادى عشر الهجرى / السابع عشر الميلادى. وطاسات الحضة التى قلما كان يخلو منها بيت من بيوت العالم الاسلامى فى العصور الوسطى نظراً للاعتقاد فى قدرتها على شفاء العديد من الامراض كلسة الحية والعقرب، وعضة الكلب، والمغص، وابطال السحر والعين والنظرة، ونكد الاطفال والحما والمطلقة وغيرها من الامراض. وهناك أيضاً الزرديات والدروع، والسيوف والخناجر، وغيرها من أدوات القتال التى جمعت بينها أشكال واحدة، واستعمال واحد فى جميع أنحاء العالم الاسلامى.

ولم تخلو المصنوعات الزجاجية من وحدة تجمع بين أشكال أوانىها ذات الاستعمال الواحد مثل أعيرة الوزن المعروفة بالصنج الزجاجية، وقوارير المياه والكؤوس، وقنينات العطر والمكاحل، والمصاييح الزجاجية التى تستخدم فى الانارة مما ينهض بدوره دليلاً على تلك الوحدة التى جمعت بين منتجات المادة الواحدة فى شتى أقاليم العالم الاسلامى.

وتميزت المصنوعات الخشبية أيضاً بالوحدة بين بعض منتجاتها مثل المشربيات التى ابتكرها النجار المسلم ليغضى بها فتحات النوافذ فى محاولة لحجب أهل الدور من النساء عن أنظار المتطفلين من الغرباء. كذلك المنابر والمحاريب وكراسى وصناديق المصاحف الخشبية التى تزخر بها عمائر العالم الاسلامى الدينية، وتعكس لنا بدورها مظهراً من مظاهر الوحدة بين المنتجات الخشبية التى شاعت فى جميع البلاد الاسلامية، وتقدم لنا برهاناً ساطعاً على تلك الوحدة التى تتسم بها الفنون الاسلامية، والتى لم تقتصر على أشكال المادة الواحدة بل تجاوزتها إلى المواد الأخرى بالنسبة لمصنوعات وتحف الاستعمال الواحد، إذ نجد شبيهاً كبيراً من أشكال بعض الأوانى التى اتخذت من مواد مختلفة مثل المصاييح الزجاجية

المموهة بالميناء التى صنعت أيضاً من المعدن والخزف، والمقلّمات التى صنعت من النحاس والبرونز والزجاج والعاج والخشب، والخونجات، التى عملت من النحاس والخزف والفخار المطفى والزجاج المموه بالميناء والمذهب، وقطع الشطرنج التى صنعت من الزجاج والبلور الصخرى والخزف.

وإلى جانب التحف الفنية ينبغى أن نشير أيضاً إلى السكة الإسلامية التى تؤكد على وجود هذه الوحدة التى ربطت بين بلدان العالم الإسلامى وبين منتجاته الفنية بعد أن صار لها شكلاً موحداً بفضل جهود الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان الذى اعتمد نمطاً مميزاً منذ عام ٧٧ هـ / ٦٩٦ م، نفذ أولاً على الدنانير الذهبية، ثم على الدراهم الفضية بعد ذلك بستتين، فقد نقش عليها تاريخ الضرب ومكان السك بالإضافة إلى بعض النصوص القرآنية والشهادة بقسميها، بقى أثرها ظاهراً على بعض العملات الإسلامية الشائعة حتى بداية العصر الحديث.

أما فيما يتعلق بالعناصر المنقوشة على منتجات الفنون الإسلامية فمن السهل كذلك تتبع الوحدة التى جمعت بينها من خلال دراسة الخط العربى والزخارف الهندسية والعناصر النباتية، والرسوم الآدمية والحيوانية.

الخط العربى :

لقد أعطى الفنان المسلم الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القرآن الكريم استناداً إلى قول على بن أبى طالب "الخط الجميل يزيد الحق وضوحاً"، ولأن "الخط لسان اليد" كما يقول الصحابى عبد الله بن العباس، لذا سرى الخط العربى فى جميع البلاد الإسلامية وأصبحت الحروف العربية وسيلة للتعبير فى جميع اللغات الهندية والفارسية والتركية، واحتل الخط العربى بذلك مكانه كفن رفيع مرتبط مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الإسلامية، وأصبح دليلاً دامغاً على تلك الوحدة التى تجمع بين منتجات الفنون الإسلامية ومظهرها من مظاهرها باعتبارها أحد

العناصر الزخرفية التي قلما تخلو منه تحفة من التحف فى شتى أنحاء العالم الاسلامى لما تمتاز به حروفه من جمال ومرونة وقابلية على التشكيل والتصنيف، فقد اتخذ الفنان المسلم من الكتابات وحروفها وسيلة لزخرفة التحف الاسلامية من زجاج وخزف وفخار ومعادن وخشب وعاج ونسيج وأحجار وغيرها من المواد، حيث كان الخط ينقش فوق أرضية من الزخارف النباتية لابرار جمالية الخط العربى الذى كانت نصوصه وعباراته تتخذ شكل أشرطة أفقية عريضة أو ضيقة، أو تنفذ داخل مناطق دائرية أو جامات مفصصة، دون إخلال بقواعد الكتابة وأصولها، كما استخدمت فى كثير من الاحيان للربط بين العناصر الزخرفية بعضها البعض وكانت تتضمن عادة اسم من صنعت التحفة برسمه مقروناً بألقابه والدعاء له، أو اسم الفنان الذى صنعها، أو مكان الصناعة وتاريخ الانتاج، أو عبارات دعائية أو نصوص شعرية، أو حكم أو أمثال، أو تقتصر على مجرد شريط زخرفى مليئ بكتابات متكررة، أو بحروف منفصلة أو مبهمه صارت أساساً أو موضوعاً زخرفياً بحثاً، ويرجع ذلك إلى أن المسلمين أعطوا لكل حرف مدلولاً خاصاً فالألف أول الحروف وأعظمها تشير على حد تعبير سهل التستري الصوفى المتوفى سنة ٨٩٦هـ / ١٤٩١م إلى الله الذى آلف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء، والباء لها حرمتها لأنها أو حرف فى القرآن الكريم، والجيم كناية عن الصدغ، والصاد هى مقلة الانسانية، والهاء هى الهوية الالهية عند ابن العربى، والميم كانت تعبيراً عن الضيق، كما كان لها أهمية كبرى عند أهل التصوف وكان هذا الحرف رمزاً للرسول محمد ﷺ.

وكان لكل حرف أيضاً صورة تقابله، فالألف تقابل القامة الجميلة المنتصبة، وصورة الجيم هى الاذن، والدال ترمز إلى صورة العاشق الذى صار دالاً من شدة الحزن، والسين هى الاسنان الجميلة، والميم هى الفم الجميل، وكانت الواو تمثل صورة الزورق، والراء ترمز إلى صورة الهلال، وهكذا.

ولللخط العربى أشكال وصور متعددة أهمها جميعاً الخط الكوفى الذى اشتق اسمه من مدينة الكوفة، واحتل مكان الصدارة فى كتابة المصاحف والنقوش التسجيلية على العمائر والتحف حتى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، بعد أن تفرعت منه عدة أنواع أهمها الكوفى البسيط الذى تميز بإضافة زيادات بسيطة إليه على هيئة أسنان قصيرة أو مثلثات صغيرة تنتهى بها قوائم حروفه. بعض حروفه والكوفى المورق الذى تنتهى بوريقات نباتية كاملة أو نصفية، والكوفى المزهر الذى تنتهى بعض حروفه بزخارف نباتية مزهرة، والكوفى المجدول الذى تتضافر بعض قوائم حروفه مع بعضها الآخر، أو يضاف إليه عناصر زخرفية مجدولة تضافى عليه هذا الطابع المصفور.

وهناك أيضاً خط النسخ الذى وجد منذ البداية إلى جوار الخط الكوفى إلا أن استخدامه اقتصر فى بادئ الأمر على المراسلات العادية والمعاملات اليومية حتى نجح الخطاط فى تطوير صورته وتحسينها فأخذ منذ نهاية القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى يفوز بمكانة الصدارة فى كتابة المصاحف والعمائر والتحف بعد أن نجح فى القضاء على شعبية الخط الكوفى، وإن كنا نجد فى بعض الأحيان كلا الرسمين من الخط الكوفى والنسخ، مجتمعين على تحفة واحدة إمعاناً فى إضفاء الطابع الزخرفى على هذه التحفة، ولا عجب فى هذا فقد خص الاسلام الخط برعايته، إذ أقسم به الله سبحانه وتعالى فى كتابه العزيز فى سورة القلم ﴿إِنَّ الْقَلَمَ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾، وشرفه فى صورة العلق ﴿أَقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ الَّذِى عَلَّمَ بِالْقَلَمِ﴾، حيث دفعت هذه العقيدة بالفنان المسلم إلى تزيين ما أخرجته يده من مصنوعات فى شتى أنحاء العالم بالآيات القرآنية، وبالعبارات الدينية، بالإضافة إلى الصيغ المختلفة من مدح ودعاء نراها منقوشة على منتجات الفنون الإسلامية المصنوعة من شتى المواد، بل وذهب الفنان إلى أبعد من ذلك حين أطلق لخياله العنان وجعل بعض حروف الكتابة تنتهى بصور ورسوم لأشخاص فى مناظر صيد

و شراب أو موسيقى ورقص وطرب، كما استبدل أحياناً نقط الحروف برؤوس حيوانات وطيور إمعاناً فى اصفاء الطابع الزخرفى.

الزخارف الهندسية :

وتعد العناصر الهندسية المعروفة باسم الخيط، أى الاسلوب الذى تغلب عليه الحصافة والحساب، من مظاهر الوحدة فى الفنون الاسلامية. حقيقة أن هذه الفنون قد ورثت الرسوم الهندسية من غيرها من الفنون السابقة عليها، حيث شاعت عناصرها، إلا أنها سرعان ما تطورت على يد الفنان المسلم الذى تعهد بها بالتطوير والتغيير بل وابتدع أشكال جديدة لم تكن معروفة من قبل. فمن الخط المستقيم أخرج المستطيلات والمربعات والمعينات والمخمسات والمسدسات والمثلثات، كما استخرج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة إلى ستة أقسام متساوية، وحصل على مثلث يربط ثلاثة نقاط متناوبة، وعلى شكل سداسى يربط النقاط الست المتتالية، وحصل على نجمة سداسية الأطراف عن طريق رسم مثلثين متقابلين، وعلى نجمة ثمانية الاطراف عن طريق مربعين متشابكين، ومن تشكيل مخمسين متداخلين على شكل معشر أو نجمة عشرية الاطراف، وكانت أضلاع هذه النجوم السداسية والثمانية والعشرية تفضى إلى نجوم جديدة أو تتشابه مع نجوم أخرى فى انسجام وتآلف بحيث تبدو كل واحدة كأنها جزءاً متلاحماً مع غيرها من النجوم مشكلة صفحة فنية لا حدود لها، لعل الفنان أراد بها أن يصور رقبة السماء أو يصور الملاء الأعلى ونسيجه مع مجاميع من الأشكال الومضية التى تشع وتستقبل باستمرار على حد تعبير عفيف بهنسى، هذا بالإضافة إلى الاشكال الأخرى من جدائل ومشبكات وأقواس ودوائر متماسة ومتداخلة ومفصصة، وغير ذلك من الاشكال والعناصر التى بلغت درجة عالية من الاتقان، والتى يندر أن تخلو من بعض عناصرها تحفة من التحف الاسلامية فى أى زمان أو مكان.

وتعد الأطباق النجمية من أهم وأجمل العناصر الهندسية المجردة التي أخرجتها يد الفنان المسلم، وقد بدأت فكرتها لأول مرة في مصر في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر ميلادي على محراب السيدة رقية الخشبي، المحفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة، واكتمل نموها على الاخشاب المملوكية حيث تجاوزتها إلى غيرها من التحف الأخرى في شتى بقاع العام الاسلامي في المشرق والمغرب.

والطبق النجمي يتألف عادة من عنصر رئيسي نجمي الشكل في الوسط يعرف باسم الترس، يحيط به مجموعة من الوحدات الهندسية بعدد أطرافه أصغر حجماً، لوزية الشكل، تعرف باللوزات، يلتف حولها من الخارج مجموعة أخرى من عناصر هندسية أكبر حجماً وأكثر عدداً تعرف بالكندات، كان عددها في بداية الأمر لا يتجاوز الستة أشكال، بيد أنها سرعان ما تطورت وتعقدت حتى صارت تتراوح بين اثنا عشرة وستة عشر شكلاً هندسياً.

وتعد الفنون الإسلامية هي الوحيدة التي اقتصت بهذا النوع من الأطباق النجمية، ولافضل لأحد في ابتكارها وتطويرها سوى الفنان المسلم، إذ لا يوجد أي طراز من الطرز الفنية التاريخية قد وصلت في أساليب الزخارف الهندسية إلى القمة مثل ما وصلت إليه في طراز الفنون الإسلامية، فهي لم تكن في حد ذاتها صيغاً رياضية، بل هي أشكال تجريدية لجميع ما على الأرض من أشكال وهذا يناقض نظرية سيزان الذي يرى أن جميع الاشكال ترتد إلى صيغ هندسية أساسية، أسطوانة أو كرة أو مكعب لأن الفنان المسلم لم يلجأ إلى الهجوم الأساسية، بل لجأ إلى المسطحات الأساسية في الوجود، وهي ذات مضمين رمزية كثيراً ما استعارها الصوفية للدلالة على معان كبيرة، تمثل الكائنات جميعها الحية وغير الحية بأشكالها الجوهرية، وليس بأشكالها العرضية النسبية، فالأشكال الجوهرية المطلقة تبدو في الفنون الإسلامية متشابكة متكاملة في نظام تهيمن عليه قدرة مطلقة لا حدود لسلطانها، هي قدرة الله كما جاء في سورة البقرة ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا

تولوا فتم و²ه الله. فهذه الأشكال التي تظهرها أشعة بصرية إلهية من خلال تلك الخطوط الهندسية تصدر من عدد لا يحصى من اللابدائيات متجهة إلى اللانهايات، تظهر الأشكال الجوهريّة للكائنات وأجزاء الكون بهذه المساحات الهندسية التي تتشكل وفقاً لظروف هذه لاشعة البصرية.

الزخارف النباتية :

قلما تخلو واحدة من تحف الفنون الإسلامية من بعض العناصر النباتية التي تعكس بدورها أحد مظاهر الوحدة في الفنون الإسلامية بصورة لم يسبق لها مثيل. وهى تعد بمثابة الرقش اللين أى الأسلوب الذى تغلب عليه العفوية والاسترسال أو ما يعرف بالرمى على حد تعبير بشر فارس، كما تعد أيضاً بمثابة الصيغة الأولى في الفنون الإسلامية التى تؤكد العفوية الإبداعية عند الفنان. فهى تأويل للنبات، أوراقاً وأزهاراً، وعضوناً وعروقاً، وهى توثيق لهذه العلاقة بين الإنسان والطبيعة، ولاعجب فى هذا فقد حجب الإسلام إلى الفنان المسلم الاقبال على هذا الرقش اللين من الرسوم النباتية إذ روى فى صحيح البخارى عن سعيد بن أبى الحسن حديثاً عن الرسول ﷺ جاء فيه "كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس أنى إنسان إنما أعيش من صنعة يدي وانى أصنع هذه التصاوير فقال ابن عباس: لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله ﷺ يقول: من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً. فربا الرجل ربوة وأصفر وجهه فقال: ويحك أن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شئ ليس فيه روح".

والتأمل لهذا الحديث سوف يلاحظ بوضوح أنه يتضمن توجيه صريح للفنان المسلم بان يتجه نحو رسم الأشجار أى الزخارف النباتية التى أتقنها بالفعل، بل وابتدع منها نوعاً عرف باسم الأرابيسك أو التوريق أو الرقش، كما أطلق عليه أيضاً التوشيح. وهو عبارة عن عناصر نباتية مورقة متداخلة متشابكة بحيث

يصعب التمييز فيها بين الغصن والورقة النابتة منه، إذ قد تمتد هذه الورقة أو المروحة النخيلية فتنبت منها غصن جديد. وقد يمتد الغصن داخل الورقة فيقسم شحمتها الى نصفين ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها ليعاود خط سيره. وفي مواضع أخرى نجد العناصر النباتية قد التفت حول محور رأسى، حيث تلتقى السيقان عنده، ثم تتفرع من حول مروحة نخيلية وسطى أو ورقة كأسية مركزية، كأن هذه السيقان والأفرع المتماوجة قد إنبثقت من إحدى أوانى الزهور التى لا نجد أثرا لها فى التصميم الزخرفى، وبذا يكون الفنان المسلم قد نجح فى التحرر من تقاليد الطبيعة عن طريق التفسير فى معالمها، وصارت رسومه وزخارفه عنها تعكس لنا ذكرياته وأحاسيسه الشخصية، بعيدا عن مفهوم العبث كما يفسره كل من سبنسر وشيلر وكانت، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة، و«بعيدا ان ينحدر من بدوات العبث وان زعم النقاد هذا، فهو ثمرة التوقان الإسلامى، ثمرة، منقاة، وتوقان مذعان يختلج على هلع» كما يقول بشر فارس فى كتابه سر الزخرفة الإسلامية. فالفنان المسلم ينفرد بين رجال الفن من الشعوب الأخرى «بخياله الهندسى الذى ينصب، كما يقول روثار، على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويختطف الأزهار والأوراق والأغصان فيحولها الى خطوط ومنحنيات تتكرر وتتعاقب وتتبادل وتمتد الى ما لا نهاية حتى لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها».

وحسبنا أن النظر الى الرمى أى الى الزخرفة النباتية فى الفنون الإسلامية وتأملها يعكس لنا هنا وصف الشاعر الألماني جوته للشعر العربى الذى ما كان ليصف الرمى بإحسن من هذه الأبيات:

وهذا سر عظمتك

«إنك لا نهاية لك

وهذه ميزتك

وأنت لا بداية لك

كقبة السماء

فأغنيــــــــــــــــتكَ دواره

ونهايتك وبدايتك
والوسط يقود الى النهاية
أنتك متكامل
متشابهان
التي هي البداية نفسها

الرسوم الآدمية :

وتمثل الرسوم الآدمية أيضا أحد مظاهر الوحدة فى الفنون الإسلامية، إذ كثيرا ما نصادف هذه الرسوم منذ البداية على العديد من منتجات الفنون الإسلامية التى صنعت فى مختلف بلدان الخلافة من أخشاب وعاج ومعادن وخزف وزجاج ومنسوجات وغير ذلك حيث نجد بين هذه الموضوعات صور من الحياة اليومية التى تمثل حياة الكادحين ورسوم الحمالين وبعض الألعاب الشعبية من تحطيب ومصارعة ومناقرة الديكة وغيرها من مشاهد الحياة اليومية التى نقشست مفعمة بحيوية دافقة وروح واقعية، ومتضمنة تعبيراً صادقا عن الأحاسيس والمشاعر وإدراكا لتفاصيل أجسام الكائنات الحية وطبيعة حركتها، وذلك بالإضافة إلى بعض المناظر التقليدية للحياة فى البلاط من مجالس شراب ورقص وطرب وغيرها من موضوعات الصيد والقنص التى يغلب عليها الطابع الإرسنقراطى ومظاهر الثراء والحياة المترفة، رغم ما أشيع عن كراهية الإسلام لتصوير الكائنات الحية، تلك التهمة التى ألصقها به بعض المتزمتين من رجال الدين، فالأمر الذى لا مجال للشك فيه هو ان القرآن الكريم هو المصدر الذى لا يأتية الباطل من بين يديه ولا من خلفه لم ينص صراحة على التحريم، بل جاء فى بعض الآيات الكريمة ما يشير إلى إباحته بالنسبة للنبي سليمان عليه السلام فقد جاء فى صورة سبأ ﴿ولسليمان الريح عصفورها تنهر ورواحها تنهر. وأسلنا له عيين القطر. ومن الجن من يعمل بين يديه بأذن ربه. ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير. يعملون له ما يشاء من محاريب وتمائيل وجفان محالجاب وقصور وأسيات. اعملوا آل داود تسبيحا وقليل من عبادي الشكور﴾.

أما الأحاديث النبوية وهي المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامى بعد القرآن الكريم فقد اختلفت فيما بينها ويمكن بسهولة التمييز بين ثلاث مجموعات منها:

الأولى تحرم التصوير تحريماً تاماً وتتوعد المصورين بالعذاب الشديد فى الآخرة، فقد أورد البخارى فى باب التصاوير من كتاب اللباس فى صحيحه عن مسلم أنه قال: كنا مع مسروق فى دار يسار بن غمير فرأى فى صنعته تمثال، فقال: سمعت عبدالله قال: سمعت النبى ﷺ: «أن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون».

وجاء فى صحيح البخارى أيضاً فى باب كره العقود على الصور من كتاب اللباس عن عائشة رضى الله عنها: أنها اشترت نمرقة فيها تصاوير، فقام النبى ﷺ بالباب فلم يدخل، فقلت أتوب الى الله مما أذنبت قال: ماهذه النمرقة؟ قلت: لتجلس عليها وتوسدها؟ قال: أن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة: يقال لهم أحيوا ما خلقتم، وأن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه الصور».

وجاء كذلك فى باب نقض الصور من نفس الكتاب عن أبى زرعة إنه قال: «دخلت مع أبى هريرة داراً بالمدينة فرأى أعلاها مصوراً يصور فقال: سمعت رسول الله ﷺ يقول» ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقى: فليخلقوا حبة، وليخلقوا ذرة...».

على حين نلاحظ أن المجموعة الثانية تبيح التصوير بالنسبة للأشياء الممتثلة كالسجاجيد التى توطأ بالأقدام، أو الوسائد التى يتكأ عليها فقد أشار البخارى فى باب ما وطئ من التصاوير من كتاب اللباس أن عائشة رضى الله عنها قالت: قدم رسول الله ﷺ من سفر وقد سترت سهوة لى بقرام، أى ستر، فيه تمثال، أى صور. فلما رآه رسول الله ﷺ تلون وجهه وقال: يا عائشة أشد الناس عذاباً عند

الله يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله، قالت: فقطعناه فجعلنا منه وسادة أو وسادتين».

وجاء أيضا في ربيع الإبرار للزمخشري في حديث عائشة رضى الله عنها قالت: «قدم رسول الله ﷺ من غزوة تبوك، وفي سهوتي ستر فهبت الريح فكشفت ناحية الستر عن بنات لى فقال: ما هذا؟ قلت: بناتى، ورأى بينهن فرسا له جناحان فقال: فرس له جناحان؟ قلت: أما سمعت أن سليمان خيلا لها أجنحة؟ فضحك حتى بدت نواجذه».

وورد كذلك في صحيح البخارى فى باب كره القعود على الصور من كتاب اللباس عن بسر بن سعيد عن زيد بن خالد عن أبى طلحة صاحب رسول الله ﷺ قال: أن رسول الله ﷺ قال: «أن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصورة». قال بسر: ثم اشتكى زيد فعمدناه، فاذا على بابه ستر فيه صورة، فقلت لعبيد الله ربيب ميمونة زوج النبی صلى الله عليه وسلم: ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول؟ فقال عبد الله: «لم تسمعه حين قال إلا رقما فى ثوب؟».

أما المجموعة الثالثة فقد أباحت تصوير ما ليس فيه روح كالشجر والجبال وما أشبه كما يفهم من حديث ابن عباس الذى سبق أن أشرنا إليه عند تناول الزخارف النباتية، اذ أتاه رجل فقال: «يا أبا عباس إننى إنسان إنما معيشتى من صنعة يدي، وإننى أصنع هذه التصاوير» فقال ابن عباس: «لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله ﷺ يقول: من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافع فيها أبدا. فربما الرجل ربوة شديدة، وأصفر وجهه فقال: ويحك ان أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر: كل شئ ليس فيه روح».

كما أباحت هذه المجموعة أيضا الثياب المرحلة أى المنقوشة بصور الرجال أى الأبل أو الرجال، فقد روى أن رسول الله ﷺ خرج ذات يوم وعليه مرط، أى

كساء من صوف أوخز، مرحل من شعر أسود، وأن كان يصلى وعليه هذه المرحلات. وجاء كذلك فى حديث السيدة عائشة رضى الله عنها وقد ذكرت الأنصار، فقامت كل واحدة الى مرطها المرحل.

من هذا العرض يتضح لنا سبب إختلاف الفقهاء فيما بينهم بصدد تفسير موقف الإسلام من التصوير شأن علماء الآثار الإسلامية الذين تضاربت أقوالهم وإنقسموا شيعاً وأحزاباً كل ينادى برأى يخالف الآخر: ففريق يقول بتحريم التصوير، وآخر يرى ان الأمر لا يعدو مجرد كراهية، وفريق ثالث يذهب إلى إباحة التصوير فى الإسلام استناداً إلى أن الرسول ﷺ والمسلمين الأوائل كانوا يتعاملون بالعملة البيزنطية والدراهم الساسانية. وقد كانت هذه جميعاً تزدان بصور أباطرة الروم وأكاسرة الفرس، ولو كان التصوير محرماً لما أقر النبى ﷺ استعمال هذه العملة التى أقر بها الزكاة.

ويقهم أيضاً من المصادر التاريخية ان الصور كانت تزين كثيراً من مساكن المدينة كمنزل مروان بن الحكم الذى كان والياً على المدينة سنة ١٥٥ هـ / ٦٧٢ م، ومنزل ياسر بن نعيم صاحب بيت المال فى عهد الخليفة عمر بن عبدالعزيز، بل أن المبخرة التى كان الخليفة عمر نفسه يستعملها فى المسجد كانت مزينة بالصور الادمية. ونقرأ كذلك أنه فى عهد الخليفة عبدالملك بن مروان كانت خيام الحجاج الموسرين فى مكة مزينة بصور آدمية.

لذلك فان المنطق السليم يفرض علينا أن نبرى الإسلام من تهمة تحريم التصوير التى التصقت به لانه من الواضح أن الرسول ﷺ لم ينه عن التصوير وإنما رفض الرسوم التى تحمل مفاهيم وثنية مستوردة ورسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربى الإسلامى ومن المرجح أنه قصد بعبارته «أن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون» أولئك الذين يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة

الله فى خلق هذه الكائنات التى رسمت بأسلوب واقعى وبمحاكاة رفيعة للواقع. فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله ولهذا كان نهى الرسول ﷺ الذى أكد على هذا النهى بقوله: « ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقى: فليخلقوا حبة، وليخلقوا ذرة». لأن الدين يعتبر فى الواقع اسماً من أن يتعرض بالتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها، ومن منا يستطيع أن ينكر على التصوير دوره الخطير فى الحياة العملية وفى الشئون الإجتماعية للأفراد والجماعات.

الرسم الحيوانية والطيور:

وتعتبر الرسوم الحيوانية من سباع وفيلة وفهود ونمور ودببة وخيول ووعول وجمال وتيوس وكباش وثعالب وغزلان وكلاب صيد وأرانب برية، وطيور من أوز وبط ونسور وحمائم وطواويس وديوك وغير ذلك من أسماك وغيرها من أسس الوحدة فى الفنون الإسلامية، حيث نراها ممثلة بكثرة على منتجات الفنون الإسلامية التى وصلتنا من شتى أقاليم العالم الإسلامى من مختلف العصور، رسمت إما مفردة، أو فى داخل مناطق هندسية، أو متماثلة متكررة فى حالة تدابر أو تواجه يفصل بينها أحد العناصر النباتية أو الهندسية أو بعض الكتابات العربية. كما نجدتها فى بعض الأحيان الأخرى قد نشرت داخل أشرطة طويلة فى جماعات تعدو خلف بعضها البعض، تعرف فى المصطلح العلمى بطرد وحش، أو فى شكل موضوعات زخرفية تعكس بعض مناظر الصيد أو الانقضاض التى تمثل عادة رسماً لحيوان أو طائر جارح ينقض على فريسته فى عنف وشراسة، وهو يعد أحد الموضوعات الزخرفية الهامة التى أقبل الفنان المسلم على نقشها على منتجاته فى العصور الإسلامية المختلفة.

ويجب ألا ننسى أيضاً رسوم ومناظر الحيوانات الخرافية من عقاب وعنقاء وتنين وكيلين وخيل مجنحة، ورسوم حيوانية أو طيور ذات وجوه آدمية تعرف،

بالسيرينات، نجدها ممثلة بكثرة على الخزف والخشب والطنافس والمنسوجات والمعادن وغير ذلك من المواد حيث تعكس لنا فى الواقع أحد الأسس الهامة للوحدة التى تجمع منتجات الفنون الإسلامية فى إطار واحد مشترك.

وجدير بالذكر أن معظم رسوم الحيوان والطير فى الزخارف الإسلامية الأولى تذكرنا بالفن الساسانى من حيث القوة وعنف المظهر، والعناية برسم المفاصل وتمثيل العضلات، وتشبهها أيضا من حيث التماثل والتوازن والتقابل فى رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو بينها شجرة الحياة أو الخلد، أو فى رسمها متتابعة فى أشرطة زخرفية.

بيد أن الفنان المسلم لم يعنى فى رسم الحيوان بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطورا كبيرا وبلغت عصرها الذهبى منذ القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية، كما يرجح البعض أن من أهم أسباب رسم الحيوان فى الفنون الإسلامية هو كراهية الفراغ أو الفزع من الفراغ والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف، الذى يعد بدوره من أهم خصائص ومميزات الفنون الإسلامية فقد عمد الفنان المسلم دائما الى ملئ فراغات أعماله الفنية بعناصر كثيفة مزدحمة، وهذا الفزع القديم عند الشعوب القديمة ورثة الفنان المسلم عن الفن الساسانى الذى ورثه بدوره عن الفن الأخمينى كما نوهنا من قبل بسبب رغبة الفنان المسلم فى مقاومة إبليس عن طريق عبادة الله سبحانه وتعالى وطاعته، ولكى لا يترك مجالا فى عمله الفنى لعبث إبليس وتخريبه، فانه كان يلجأ شأن من سبقه من فناني الشعوب القديمة إلى إضافة عناصر شكلية كالحوانات وغيرها، أو رسوم تجريدية من عناصر نباتية أو أشكال هندسية إلى زخارف منتجاته الفنية، ذلك التفسير الذى تبناه أغلب مؤرخى الفنون الإسلامية وانتقده بشدة الباحث السوري عفيف بهنسى إستنادا إلى أن «الأشياء التى تبدو فى خلفيات العمل التصويرى كثيفة مسطحة، إنما تساعدنا

على تفسير وجودها المترامى فى البعد، فتدخل فى كون الصورة شديدة الاندماج، فعندما لا ندرى مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو فى أقصى البعد عنها أو فى أدنى القرب منها، أو هو فى أعماقها، فإن المسافات والفراغات تنعدم، لكى تبدو لحمة فى هذا الكون التصويرى الجديد، الذى تشابكت فيه مصادر الرؤية الى أقصى حد ممكن».

خلاصة القول أن تلك الوحدة التى جمعت بين منتجات الفنون الإسلامية فى إطار واحد مشترك تشهد على الجهد الذى بذله الفنان المسلم فى زخرفة منتجاته حتى يحوز قصب السبق وحتى يسمو بأعماله عن دائرة الصنعة الى مستوى الفن الجميل بعد أن وضع نصب عينيه قول الرسول الكريم «أن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه» وقوله أيضاً «أن الله جميل يحب الجمال».

طرز الفنون الإسلامية:

على الرغم من هذه الوحدة التى سادت إنتاج الفنون الإسلامية فقد انقسمت منتجات هذه الفنون الى طرز أو مدارس أو أساليب فنية كثيرة، أطلق عليها البعض اسم التنوع فى الوحدة، أو الوحدة فى التنوع، أو الوحدة فى التعدد، أو الوحدة والتعدد، لأنه وحد بينها جميعاً طابع العروبة والعقيدة الإسلامية، وقد اصطلح على نسبة هذا الطرز أو المدارس أو الأساليب الفنية المتنوعة الى الدول الإسلامية التى تعاقبت على مر العصور فى شتى بقاع العالم الإسلامى، كالطراز الأموى، نسبة الى الخلافة الأموية (٤١-١٣٢هـ / ٦٦١-٧٥٠م) التى إتخذت من مدينة دمشق عاصمة لها، وقد ساد هذا الطراز فى جميع البلاد التى خضعت لسيطرة هذه الدولة، وكان مزيجاً من التأثيرات الساسانية والبيزنطية بالإضافة إلى بعض التأثيرات الفنية المحلية كالفن الهلنستى، والفن المسيحى المصرى، المعروف بالقبطى، والفن المصرى القديم، وصار أشبه بطراز دولى بفضل الصناع والفنانين

الذين كان يستقدمهم ويستعين بهم حكام بنى أمية من الشام ومصر وغيرها من الأقاليم التى خضعت لحكم هذه الدولة، بل ساد هذا الطراز الفنى فيما بعد فى الأندلس بعد أن سقطت الخلافة الأموية فى المشرق، وقامت دولة أموية فى المغرب بفضل جهود أحد أفراد هذا البيت وهو عبدالرحمن بن معاوية بن هشام الذى نجح فى دخول قرطبة فى سنة ١٣٨هـ / ٧٥٦م، واستمر حتى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، ثم قام فى أعقابه الطراز الأسباني المغربى فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى وبلغ قمته فى غرناطة فى القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى.

وتلت الخلافة الأموية فى المشرق الخلافة العباسية التى تأسست فى سنة ١٣٢هـ / ٧٥٠م ونقلت مقر الحكم الى العراق وشيدت لنفسها عاصمة جديدة هى مدينة السلام أو بغداد فى سنة ١٤٩هـ / ٧٦٦م بالقرب من إيران ولعلها فعلت ذلك لتكون على مقربة من الفرس الذين اعتمد عليهم العباسيون فى إقامة حكمهم، وقد ترتب على ذلك زيادة التأثير الساسانى فى منتجات الفنون الإسلامية الأمر الذى أفضى الى ظهور طراز فنى جديد هو الطراز العباسى الذى بلغ أوج عظمته فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى فى مدينة سامراء التى أنشأها الخليفة العباسى المعتصم فى سنة ٢٢١هـ / ٨٣٦م واتخذ منها مركزا للخلافة العباسية، وظهر فيها طرازا فنيا مميزا ترك بصماته على أغلب منتجات الفنون الإسلامية فى شتى أقطار العالم الإسلامى التى خضعت لحكم الخلافة العباسية.

وبعد ضعف الخلافة العباسية وانسلاخ بعض الأقاليم عن تبعيتها وماترتب على ذلك من ظهور بعض الدول المستقلة عن حظيرتها، بل وظهور خلافتان جديدتان هما الخلافة الفاطمية فى مصر والشام، والخلافة الأموية فى الأندلس، ظهورت طرز فنية جديدة مستقلة صار لكل منها مميزاته الخاصة ومع ذلك فقد

خضعت بدورها للطابع العام والوحدة التي شملت جميع منتجات الفنون الإسلامية.

ويهمنا من هذه الطرز الجديدة الطراز الفاطمي فقد أفضى الفتح الفاطمي لمصر سنة ٣٥٨ / ٩٦٩م الى ظهور طراز جديد مميز ساد في كل من مصر وبلاد الشام وامتد تأثيره الى جزيرة صقلية بجنوب إيطاليا بفضل الاستقرار السياسي والرخاء الاقتصادي والتسامح الديني الذي ساد إبان الحكم الفاطمي، كما أمتد تأثيره إلى أسبانيا التي أنتجت تحفا فنية متأثرة الى حد كبير بالفن الفاطمي الى درجة أنه يصعب في بعض الاحيان التفرقة بين الانتاج الفاطمي والانتاج الأندلسي، ولعل مرجع هذا الى هجرة الأندلسيين المستمرة الى مصر، تلك الهجرة التي بدأت منذ أوائل القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي في ظل امارة الحكم ابن هشام الربضي.

وقد نجح الطراز الفاطمي في التخلص من تأثيرات الطراز العباسي نهائيا وصار له شخصية مميزة تمثلت في استخدام اسلوب جديد في التكوينات الزخرفية، اختلفت فيها العناصر والموضوعات الزخرفية عما سبقها حيث شاع استخدام رسوم الكائنات الحية من آدمية وحيوانية وطيور اتسمت بدقة التعبير والحيوية في الحركة وتمثيل العضلات ودقة التفاصيل بالإضافة الى العناية بالتكوينات والتصميمات الهندسية وباستخدام الكتابات الكوفية المزهرة في زخرفة منتجات هذا الطراز الفني الذي تميز أيضا بالدقة في استخدام العناصر النباتية كأرضية لكثير من الموضوعات التصويرية.

ووجدت طرز فنية أخرى كالطراز السلجوقي نسبة الى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، وحكموا ومن بعدهم الأتابكة في كل من أفغانستان وإيران والعراق والشام وآسيا الصغرى حتى القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي. كما تطور عن هذا

الطراز كل من الطراز الأيوبي والطراز المملوكي في مصر وبلاد الشام.

وعرفت إيران أيضا عدة طرز فنية أخرى تلت الطراز السلجوقي هي الطراز المغولي الذي ظهر تحت حكم الایلخانين في القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، والطراز التيموري في القرن التاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، والطراز الصفوي الذي إمتد من القرن العاشر الى القرن الثاني عشر للهجرة/السادس عشر الى القرن الثامن عشر للميلاد ثم ظهر الطراز القاجاري في القرن الثالث عشر للهجرة/التاسع عشر للميلاد الذي وضحت فيه التأثيرات الأوروبية بشكل سافر.

وعرفت الهند أيضا طرازا إسلاميا هنديا كان متأثرا إلى حد كبير بالتقاليد الإيرانية مع بعض التأثيرات الهندية المحلية. كما أعقب الطراز السلجوقي في آسيا الصغرى، طرازا فنيا شاع في عصر الأتراك العثمانيين في الولايات التي خضعت لحكم هؤلاء في كل من مصر والشام والعراق وشمال أفريقيا.

والحديث عن هذه الطرز الفنية يحتم علينا أن نتذكر دائما انه اذا كان من الممكن معرفة التاريخ الذي بدأت فيه الأسر الحاكمة أو زال سلطانها، فإننا لن نستطيع أن نعرف على وجه الدقة تاريخ قيام أى طراز فنى أو تاريخ انتهائه، لان هذه الطرز تتطور وينشأ بعضها من بعض، لذا يعد الفصل بينها وضعى واصطلاحي الى حد كبير وينبغى علينا أن نتذكر كذلك ان حكام المسلمين كانوا يعتمدون الى نقل الصناعات والفنانين من شتى أنحاء العالم الإسلامى إلى بعض الأقاليم الأخرى وفقا لحاجتهم ومتطلباتهم، كما كان التجار ينقلون المصنوعات الفنية بين أرجاء الدول الإسلامية، الأمر الذى ساعد على التقريب والاندماج والتأثير بين الطرز الفنية المختلفة الذى تمثل فيما اطلقنا عليه الوحدة فى الفنون الإسلامية.

الفضل الثانى

الأحجار

الجص - الفسيفساء

لم يحظى فن النحت فى الفنون الإسلامية بنفس الاهتمام الذى حظى به فى فنون ما قبل الإسلام، ربما بسبب إرتباطه الوثيق بصناعة الأصنام وعمل التماثيل للعبادة، لذا عده البعض من بين الأعمال التى تدخل فى نطاق التحريم، ومع ذلك فيفهم من المصادر التاريخية ومما أسفرت عنه الكشف والحفائر الأثرية عن مدى حرص المسلمون الأوائل على تزيين مبانيهم بالمنحوتات والزخارف الحجرية والجبسية، وتزين جدرانهم بالفسيفساء رغم قلة المنتجات الفنية التى وصلتنا من الفترة المبكرة، كما سوف يتضح لنا من دراسة الطرز الأموية والعباسية والفاطمية.

أولاً : الطراز الأموى:

تكشف لنا المنتجات الفنية التى وصلتنا من العصر الأموى عن مدى إقبال خلفاء وحكام هذه الدول على فن النحت فقد حفلت قصورهم ودورهم بالتماثيل وغيرها من المنحوتات الحجرية والجبسية، فقد روى التنوخى أن عبيد الله بن زياد بنى داره البيضاء بالبصرة بعد مقتل الحسين وصور فى بابها رؤوساً مقطعة، وصور فى دهليزها أسداً وكلباً وكبشاً، وقال: «أسد كالح، وكلب نابح، وكبش ناطح».

كما عثر فى قبة الصخرة ببيت المقدس التى شيدها الخليفة الأموى عبد الملك ابن مروان سنة ٧٢هـ / ٦٩١م على لوحين من الرخام يحملوهما زخارف نباتية بالحفر البارز تجمع بين الطرازين البيزنطى والساسانى، ولدينا أيضاً بعض الأمثلة التى يزينها زخارف هندسية متشابكة تتمثل فى النوافذ الست بالمسجد الأموى بدمشق الذى شيده الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك فيما بين ٨٦-٩٦هـ / ٧٠٥-٧١٥م، ولعلها أقدم ما نعرفه من الزخارف الهندسية فى الإسلام ووصلنا كذلك من نفس المسجد لوح مستطيل من الرخام، محفوظ حالياً فى المتحف الوطنى بدمشق، قوام زخرفته معين به أوراق وعناقيد عنب فى فروع

متموجة تتخذ شكل جامات أو دوائر مستديرة يتوسط كل منها وريدة وتتكرر نفس العناصر خارج المعين فى أركان اللوح الأربعة ويفصل الزخارف بعضها عن بعض شريط يتضمن زخارف هندسية مفرغة على هيئة حبات السبحة.

وعشر أيضا فى قصر الموقر الذى أنشأه الخليفة يزيد بن عبد الملك (١٠١-١٠٥هـ / ٧٢٠-٧٢٤م) لجاريته حبابة، فى البلقاء أى إلى الجنوب الشرقى من الأردن على بعض الأعمدة تعكس لنا بعض الزخارف والمنحوتات الحجرية التى كان يعج بها القصر من ذلك عمود نقش تاجه بكتابات كوفية بارزة ساعدت على نسبة هذا القصر إلى الخليفة يزيد، بالإضافة إلى كتابات أخرى نقشت على بدن العمود على مسافات متساوية تجعلنا نرجح أن هذا العمود، الذى يبلغ إرتفاعه عشرة أمتار، كان مقاما وسط بركة أو حوض لتحديد إرتفاع الماء به (اللوحة رقم ١).

بيد أن أهم المنحوتات الحجرية والجصية التى تنسب إلى الطراز الأموى جاءت من قصر الحير الغربى فى بادية الشام، وقصر خربة المفجر قرب اريحا فى الأردن وكلاهما من بناء الخليفة الأموى هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ / ٧٢٤-٧٤٣م) وقصر مشتى الذى يقع إلى الجنوب الشرقى من عمان وهو قصر لم يكتمل شيده الخليفة الوليد الثانى (١٢٥-١٢٦هـ / ٧٤٣-٧٤٤م).

ويحتوى قصر الحير الغربى على نوعين من المنحوتات مازال بعضها باقيا حتى الآن، النوع الأول يتضمن زخارف جصية بارزة أو مفرغة قوامها عناصر نباتية وزخارف هندسية مجردة تزين نوافذ القصر، يعدها البعض بداية لنشأة زخارف الرقش أو الأرابيسك، رغم أنه يغلب عليها التأثيرات البيزنطية والساسانية (اللوحة رقم ٢).

أما النوع الثانى من المنحوتات فهو عبارة عن مجموعة من التماثيل من بينها

تمثال حجري لشخص لعله كان يعلو مدخل القصر، يرجح أنه يمثل الخليفة هشام، وهو يشبه تمثال آخر عثر عليه في قصر خربة المفجر (اللوحة رقم ٣).

وكان يعلو واجهة القصر أيضا مجموعة من التماثيل النصفية بقيت منها ثلاثة تمثل نساء عاريات، كما عثر في مكان آخر بالقصر على ثلاث منحوتات تمثل خراف وحيوانات برية نجد بينها تماثيل لفهود، ووجد كذلك في طرف القصر العلوي اليمين تماثيل أحدهما لرجل جالس وبجواره امرأة في وضع يذكرنا بأوضاع التماثيل التدمرية الجناثزية. وثمة منحوتات أخرى، يعتقد إنها كانت تزين جدران الواجهة الشرقية داخل رواق الطابق الثاني من بينها تمثال ملون لفارس مفقود الرأس يرتدى معطفا ويحمل جعبة سهام، وآخر لرجل جالس يضع قدميه فوق كرسي صغير بقي منه النصف الأسفل، وهناك أيضا تمثال لنسر باسطا جناحيه، وتمثال لسيدة ذات بدن مكتنز ترتدى ثوبا شفافا، وآخر لامرأة مفقودة الرأس، عارية الصدر، وثالث يمثل جذع امرأة عارية الصدر أيضا، بالإضافة الى تمثال نصفى لأحد الرجال.

ووجد في قصر خربة المفجر الذي شيده الخليفة هشام أيضا على مقربة من أريحا لكى يكون بمثابة استراحة ملكية له على العديد من المنحوتات الجصية كانت تزين غرفة الإستقبال في حمام القصر نجد بينها رسوم على هيئة طائفة يعلوها شريط به طيور ملونة بارزة، كما تشتمل القبة على منحوتات بديعة تضم جامة مستديرة تضم أوراق وعناقيد عنب تحف بجامة متعددة الفصوص، يتوسطها وريدة ذات ست شحومات، تضم بدورها ست رؤوس ملونة لرجال ونساء، معروضة حاليا في المتحف الفلسطيني بالقدس (اللوحة رقم ٤). مع مجموعة أخرى من التماثيل الحجرية الكاملة والنصفية لرجال ونساء بعضها ذات صدور عارية، ووجد بهذا القصر أيضا منحوتات لرجال يحملون رباطا من الأوراق النباتية فوق افريز به خراف جائمة. كما عثر داخل حنايا رقة القبة الاثنى عشرة على تماثيل ملونة لرجل

وإمرأة على التوالى. وكشف كذلك بإحدى حنايا مدخل القصر على تمثال ملون لرجل يحمل سيفاً ويقف فوق أسدين جاثمين، يعتقد أنه للخليفة هشام لأنه يشبه نظيره الذى عثر عليه فى قصر الحير الغربى الذى سبقت الإشارة إليه.

وتعتبر منحوتات واجهة قصر المشتى الذى شيده الخليفة الوليد الثانى من أبداع المنحوتات الحجرية التى وصلتنا من العصر الأموى. وهى معروضة حالياً فى متحف الدولة فى برلين بعد أن أهداها السلطان عبدالحميد فى سنة ١٩٠٣ الى الامبراطور غليوم الثانى أثناء زيارته لبلاد الشام بناء على توصية من العالم ستريجنفسكى. وهى تغطى القسم الأمامى للواجهة الجنوبية للقصر وتضم شريطاً هندسياً متعرجاً ينتج عنه مثلثات قائمة ومقلوبة يزين القائمة منها زخارف نباتية كثيفة تضم فروعاً متموجة يخرج منها أوراق عنب وعناقيد، نثر بينها رسوم طيور هنا وهناك بالإضافة الى وريدة سداسية الشحومات تتوسط المثلث وتزدحم بدورها بزخارف نباتية كثيفة، كما يعلو قاعدة المثلث رسوم حيوانية حقيقية وخرافية يفصل بينها زهريات متعددة الإضلاع ذات قاعدة مرتفعة، على حين يتوسط المثلثات العلوية المقلوبة أشكالاً هندسية سداسية الإضلاع. ويلاحظ أيضاً أن بعض مثلثات هذه الواجهة خاصة تلك التى تحتل الجهة الشرقية من المدخل تخلو تماماً من رسوم الكائنات الحية وتقتصر زخارفها على الفروع النباتية والمراوح النخيلية المجنحة وعناقيد العنب بالإضافة الى أشجار النخيل أحياناً.

وقد فسر البعض هذا التباين فى الزخارف الى وجود مدرستين فنييتين مختلفتين أو نتيجة لإستخدام فنانين من جنسيات مختلفة من بلاد الشام والعراق ومصر كما رأى البعض الآخر ان سبب ذلك مرجعه الى أن الفنانين أنفسهم كانوا من أهل الذمة، ثم اعتنقوا الإسلام وعملوا على احترام تعاليمه فى كراهية التصوير، كما رجح فريق ثالث بأن سبب ذلك هو الرغبة فى التباين بين زخارف كل جانب من جانبي المدخل عن الآخر وهو أرجح الآراء.

وجدير بالذكر ان أغلب هذه المنحوتات الحجرية والجصية التى عثر عليها فى القصور الأموية تدين للثقافة البيزنطية والساسانية التى كانت سائدة فى بلاد الشام، ولا بد إنها كانت ايضا من صنع فنانين من سكان البلاد الأصليين الذين اعتنقوا الإسلام أو الذين استمروا على دينهم، كما أنها تكشف لنا عن أسلوب شرقى جديد يصح تسميته بالطراز الأموى (اللوحه رقم ٥).

ومن التحف التى يمكن أن تصنف ضمن الأعمال الحجرية والجصية فى الطراز الأموى، نضيف الفسيفساء وهى لفظة مشتقة من اللغة اليونانية وتعنى المكعبات الصغيرة المتعددة الألوان المتخذة من الحجر أو الرخام أو الزجاج أو الصدف لتشكيل موضوعات زخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات، حية عن طريق تثبيتها جنباً الى جنب بواسطة الجص أو غيره.

وقد عرف استخدام الفسيفساء فى الحضارات القديمة السابقة على الإسلام وخاصة فى الفن الإغريقى المتأخر والفن الرومانى، والفن البيزنطى الذى استخدم الفسيفساء الزجاجية فى زخرفة الجدران والقباب، ومنه انتقلت الى الفنون الإسلامية حيث نجد أروع أمثلتها المبكرة فى قبة الصخرة بالقدس وفى الجامع الأموى بدمشق وفى قصر هشام بخربة المفجر، وفى خربة المنية بفلسطين.

وتعد فسيفساء قبة الصخرة بالقدس، أقدم فسيفساء إسلامية مؤرخة فقد تم تشييد القبة فى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان سنة ٧٢هـ / ٦٩١م كما يفهم من النص المنقوش بنفس المادة أعلى رسوم المثلث الأوسط، رغم استبدال اسم الخليفة عبد الملك باسم الخليفة المأمون فى العصر العباسى.

وهى تتألف من فصوص صغيرة من الحجر والزجاج وشرائح من الصدف يغلب عليها اللون الأخضر والأزرق والأحمر والفضى والذهبى والرمادى، والبنفسجى والبنى والأسود والأبيض تم لصقها على طبقة من الجص فى وضع

أفقى فيما عدا الفصوص المذهبة والمفضضة التى الصقت بميل حتى تعكس الضوء ويزداد بريقها.

وقد صممت رسومها بحيث توافق المساحات المعمارية وهى عبارة عن زخارف نباتية أضيف إليها فى بعض الأحيان زخارف من الجواهر والحلى حيث نجد بينها صوراً ورسوماً طبيعية تمثل نخيلاً أو أشجاراً ذات جذوع وسيقان تتوجها أغصان وسعف تدلت من خلاله عناقيد العنب أو عراجين التمر، كما اشتملت الزخارف على أجمة من القصب بدت بدورها قريبة من الطبيعة حيث اهتم الفنان برسم العروق الطفيلية التى تلتف حول أسفل السيقان.

ويظهر الاتجاه الواقعى أيضاً فى رسوم قبة الصخرة من خلال معالجة أوانى الزهور وبعض الأوراق النباتية خاصة ورقة الاكانثس وباقات الزهور وقرون الرخاء، ورسوم الالهة والنجوم.

وبالإضافة إلى هذه الصور الطبيعية، ظهرت فى فسيفساء قبة الصخرة وحدات زخرفية محورة تمثلت فى زخرفة ساق الشجرة أو كسوة جذع النخلة بفصوص من الجواهر أو برسوم هندسية كالمربعات والمستطيلات كما استبدلت فى بعض الأحيان عراجين التمر بزخارف من حبات اللؤلؤ ورسمت الفاكهة باللون الذهبى البراق، هذا فضلاً عن تشابك الأغصان تشابكاً زخرفياً ونثر بينها فصوص مذهبة ومفضضة أضفت على الرسوم بريقاً زخرفياً.

وأغلب موضوعات زخارف قبة الصخرة مستمدة من الطرازين البيزنطى والساسانى، أضيف إليهما عناصر فنية شرقية المصدر مما جعلها تعد على حد تعبير عالم الآثار الأمريكى ايتنجهاوزن "إنجاز فنى كبير، ذات أثر بالغ الأهمية، فقد تجاوزت النقوش الطابع الزخرفى وصارت مهمتها إشباع الرغبات الدينية والجمالية... ولعل الغرض الأساسى منها لم يكن مجرد إبهار المشاهد بقدر ما كان

الاعلان عن انتصار آخر الاديان السماوية والتأكيد على سيادته عالمياً.

بقى أن نشير إلى انه يستشف من المصادر التاريخية ومن النقوش الاثرية، ومن الحالة الراهنة لفسيفساء قبة الصخرة، التي تتفاوت أجزاؤها من حيث الفن والجودة والاتقان، أن فسيفساء هذه القبة قد شهدت العديد من الاصلاحات والترميم على مر العصور وان ظل الجزء الأكبر منها يرجع إلى تاريخ إنشاء القبة في أيام الخليفة عبد الملك بن مروان، كما ان الاصلاحات والترميمات كانت من غير شك تتبع الخطة الأصلية، وأنها من إنجاز فنانيين شاميين، كما تؤكد مارجريت فان برشم التي قامت بدراسة زخارف قبة الصخرة دراسة دقيقة متأنية، ونفت بشدة الاستعانة بفنانين بيزنطيين قدموا من القسطنطينية لزخرفة هذه القبة، ويمكننا أيضاً أن ندحض الرأي القائل باستخدام فنانين ايرانيين في عمل فسيفساء قبة الصخرة استناداً إلى ظهور بعض التأثيرات الساسانية ضمن زخارفها، لأنه من المعروف أن بلاد الشام كانت ملتقى الثقافتين البيزنطية والساسانية في آن واحد ومن الطبيعي أن تشهد فنونها إبان العصر الأموي مثل هذه التأثيرات الساسانية بإجماع فريق من الباحثين العرب (اللوحة رقم ٦).

وتشبه فسيفساء قبة الصخرة من حيث اسلوب الصناعة والرسوم والزخارف فسيفساء الجامع الأموي بدمشق الذي تم تشييده في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك (٨٦ - ٩٦ هـ / ٧٠٥ - ٧١٥ م). وقد أشارت المصادر التاريخية إلى هذه الفسيفساء وتحدثت عن موضوعاتها فقد وصفها المقدسي "بأن رسومها كانت صور أشجار وأمصار، وأنه قل شجرة أو بلد مذكور إلا وقد مثل على حيطان الجامع"، كما ذكر البدرى صاحب كتاب نزهة الأنعام نقلاً عن بعض المؤرخين إن الصور كانت تمثل صفات البلاد والقرى وما فيها من العجائب، وبينها الاشجار بما عليها من ثمار وأزهار، ووصفها المهلبى بقوله "والحنايا والحيطان كلها إلى حد سقفه منقوشة أبدع نقش بالفسيفساء الملون المدهون أو المذهب يخطف الطرف،

وكذلك حيطانه كلها فى صحنه وسائر أروقتة منقوشة مذهبة بالفسيفساء. كتب فى حائطه القبلى سور من القرآن بالفسيفساء المذهب فى تضاعيف النقش".

ومن المعروف أن فسيفساء هذا الجامع قد تعرضت للإصلاح والترميم خاصة فى عهد السلطان السلجوقى ملكشاه سنة ٤٧٥ هـ / ١٠٨٢ م، وفى عهد السلطان المملوكى الظاهر بيبرس البندقدارى فى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، ومع ذلك فقد عثر فى هذا الجامع على جزء مهم من الفسيفساء القديمة التى ترجع إلى عهد الوليد بن عبد الملك عثر عليها العالم دى لورى فى سنة ١٩٢٧ مخفية تحت طبقة من الملاط تقع داخل الجامع على مقربة من مدخله الرئيسى، عرف لدى علماء الفنون والآثار الاسلامية باسم مصورة نهر بردى، لأنه يمتد بعرض هذا المنظر نهر يشبه فى بعض تفاصيله نهرى بردى الذى يخترق مدينة دمشق. ويوجد على ضفتيه الداخلية أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعى، فيه رسوم عمائر بين أشجار وغابات، نجد من بينها رسم ميدان للخيول، وقصور ذات طابقين وأعمدة جميلة، وبناء مربع الشكل له سقف صينى الطراز، وعمائر صغيرة تبدو كأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى، وفوق النهر المذكور، الذى صورت مياهه باللون الأزرق النقى الذى يتخلله قليل من اللون الفيروزى واللازوردى والسماوى، وتناثرت على سطحه حبات الزبد على حافة أمواجه باللون الفضى، صورت قنطرة تشبه قنطرة نهر بردى بدمشق، أما الأشجار التى يمكن أن يميز بينها بعض الانواع المعروفة فى غوطة دمشق كالسرو، والخور، والمشمش والجوز والتين والتفاح، فقد نقشت باللون الأخضر بدرجات مختلفة، ترصعه بقع مدورة وبيضاوية ذات لون وردى أصفر تمثل الفاكهة والأزهار، كما حظى الظل بعناية خاصة حيث رسم باللون البنفسجى بدرجاته، وجميع الرسوم تقوم فوق أرضية ذات لون ذهبى. مما دفع البعض إلى الزعم بأن هذه الرسوم قد تمثل مبانى مدينة دمشق أو المبانى السورية عامة فى ذلك الوقت استناداً إلى ما ورد فى المصادر

التاريخية من أن المباني السورية في ذلك الوقت كانت تشبه إلى حد كبير الرسوم المعمارية التي نجدها في رسوم الجامع الأموي. على حين نفى عفيف بهنسي بشدة أن تكون هذه المنشآت مجرد بنايات ويؤكد على أنها رمز لمدينة مجمعة أو هي دول، وأن بعض القصور إنما تعبر عن العواصم التي أصبحت تحت سيطرة الخليفة، كما هو الحال بالنسبة لصور الملوك الستة المنقوشة على جدران قصر عمره الذي تم تشييده في عهد الخليفة الوليد نفسه، وهي تعبير عن سيطرة الخليفة على هؤلاء الملوك كما يقول عالم الآثار الأمريكي ايتنجهاوزن. وهذا يعني أن صور فسيفساء الجامع الأموي تحقق الغرض الذي أراده الخليفة الوليد، وهو التعبير عن عظمة الإسلام كدين ويتمثل ذلك في فخامة المسجد وفي المغالاة في زخرفته لكي يتفوق على الكنائس التي مازالت قائمة في القدس، وللتعبير أيضاً عن اتساع رقعة الإسلام كدولة امتدت في أيامه حتى وصلت إلى إيران والهند شرقاً، وإلى أوروبا غرباً.

ويبدو التأثير بالأساليب الهلنستية واضحاً في رسوم فسيفساء الجامع الأموي من حيث الوحدات والزخارف المعمارية بالإضافة إلى الطابع الشرقي الذي يبدو في استخدام القبة المضلعة، وفي استعمال عقد على شكل حدوة الفرس، وفي رسم الشرافات المدرجة، وهذه العناصر وإن كانت ساسانية الطراز، إلا أن العمارة الشامية قد عرفت منذ وقت مبكر، مما يدفع إلى القول بأن فناني المسجد الأموي كانوا من أهل الشام، وأنهم يمثلون المدرسة الفنية المحلية التي ازدهرت في بلاد الشام عند فتح العرب لها، وهذا يعني بدوره أنها لم تكن من صناعة عمال من البيزنطيين كما ذكرت المصادر العربية عند إشارتها إلى هذه الفسيفساء ونسبتها إلى صناع من الروم استعان بهم الخليفة الوليد في كل من المدينة ودمشق.

وجدير بالذكر أن قبة السلطان الظاهر بيبرس بدمشق، تضم نقوشاً من الفسيفساء رسمت على منوال نقوش فسيفساء الجامع الأموي من حيث

الموضوعات، وان بدت فسيفساء قبة بيبرس أقل اتقاناً فى الرسوم وابداعاً فى الألوان مع أنها تنسب إلى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، ربما لإنقراض هذا النوع من الزخارف ابان هذه الفترة (اللوحة رقم ٧).

ومن أبداع أمثلة الفسيفساء التى وصلتنا من العصر الأموى نشير أيضاً إلى فسيفساء قصر هشام فى خربة المفجر التى ندين باكتشافها إلى العالمين هاملتون وبرامكى، التى وجدت فى الجزء الرئيسى من القصر وفى الحمام الكبير التابع له وأغلبها يتألف من مكعبات حجرية ملونة تشكل إما رسوماً هندسية أو مناظر زخرفية رائعة التصميم والتنفيذ، نجد من بينها لوحة كبيرة تغطى أرضية قاعة الاستراحة بالحمام الكبير تزدهم برسوم هندسية ملونة تبدو أشبه بسجادة ذات أهداب، تزخر بتشكيلات متنوعة، وهى تعد بمثابة أضخم قطعة فسيفساء وصلت إلينا من الفنون الاسلامية حتى الآن.

أما الصورة الاساسية التى تزين أرضية الحنية فى غرفة الاستقبال فهى تمثل منظرأ طبيعياً قوامه شجرة ضخمة من أشجار التفاح أو النارج مع نباتات اضافية على طرفى الشجرة حيث تختلط هذه النباتات على اليمين بصورة أسد ينقض على غزال قد أصابه الفزع، بينما يبدو فى الجهة اليسرى غزالان هادئان ينعمان بإلتهام بعض أوراق هذه النباتات، ويمتاز المنظر بالطابع الزخرفى من حيث التوزيع العام، ويغلب على رسم الشجرة الواقعية، فقد روعى فيها اختلاف مقاييس الفروع والأغصان كما ظهرت الأوراق فى الوسط صفراء شاحبة، يعقبها أوراق خضراء ثم أوراق زرقاء ضاربة إلى الخضرة، على حين تبدو الثمار بلون أحمر ساطع كما التفت فروع الشجرة وأغصانها بشكل واقعى صرف. كذلك الحال بالنسبة للحيوانات التى يتضح فيها البراعة فى التعبير عن الحركة والحيوية والقرب من الطبيعة أيضاً. ويرجع ايتنجهاوزن عالم الآثار الأمريكى بأن هذه اللوحة "توضح قوة الخلافة التى لا تقاوم، لتجاح الفنان فى التأكيد على الانسجام الرمزى بين

الشجرة والعالم، وهو أمر مألوف حتى ذلك الوقت، ومن الواضح أنه يغلب على هذه اللوحة التأثيرات الساسانية والبيزنطية التي تعد من أهم خصائص الطراز الأموي (اللوحة رقم ٨).

ثانياً: الطراز العباسي:

استمرت الأساليب الفنية التي عرفها المسلمون في النحت على الحجر والجص في العصر الأموي سائدة في بداية العصر العباسي أثناء النصف الثاني من القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي كما يتضح من دراسة بعض تيجان الأعمدة الرخامية المحفوظة في متحف المتروبوليتان وفي متاحف برلين (اللوحة رقم ٩) واسطنبول والتي عثر عليها في الرقة وفي الأقليم الواقع بين الرصافة ودير الزور، إذ توضح لنا التطور التدريجي لأسلوب زخرفة الرخام والأحجار منذ بداية العصر العباسي وحتى أوائل القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي وبالتحديد منذ تأسيس مدينة سامراء في سنة ٢٢١ هـ / ٨٣٦ إلى الشمال من بغداد على يد الخليفة المعتصم حيث أصبح لطراز الحفر على هذه المواد أسلوباً فنياً جديداً لا تخطؤه العين نسب إلى هذه المدينة وعرف باسمها. ويمكن تقسيم هذه التيجان إلى مجموعات تكشف لنا عن التطور التدريجي الذي مر به فن الحفر أو النحت على الأحجار والجص منذ بداية العصر العباسي فزخرفة بعض هذه التيجان متأثر بالطراز الساساني الذي أصبح أكثر انتشاراً في العصر العباسي ربما نتيجة لنقل مقر الخلافة إلى العراق التي كانت تشكل قبل الإسلام جزءاً من الدولة الساسانية إذ يغلب على زخرفة تاجين في متحف المتروبوليتان استخدام المراوح النخيلية التي نقشت داخل تفريعات دائرية أو متوجة، قوامها مراوح كاملة أو أنصاف مراوح أو شق منها تتداخل في السيقان النباتية حيث ينبثق منها مراوح نخيلية أخرى. ويلاحظ أن هذه المراوح وأنصافها تتألف من عدة شحومات محزوزة و محفورة حفرًا قليل البروز وتتخذ شكلاً دائرياً في معظم الأحيان، أما الشحومات السفلى

منها فتكاد تكون حلزونية الشكل.

ويمثل هذه المرحلة أيضاً محراب من الرخام من عمل زيادة بن ابراهيم بن الأغلب فى جامع القيروان ينسب إلى أوائل القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، تزيينه زخارف نباتية متموجة تشكل دوائر تحصر بداخلها أوراق عنب وأيضاً مراوح نخيلية ويلاحظ أن أوراق العنب هنا قد مثلت بأكثر من صورة وكثيراً ما يخرج منها زهوراً تملأ الفراغ، كما نجد بين زخارف هذا المحراب أشكالاً على هيئة القواقع.

على أن الطراز الرئيسى فى النحت فى العصر العباسى يتمثل فى الحفر على الجص الذى عثر عليه فى مدينة سامراء التى كمل بناؤها فى فترة وجيزة نسبياً وبقيت عاصمة للخلافة العباسية بعد بغداد لفترة تقرب من سبع وخمسين سنة أى من سنة ٢٢١ - ٢٧٩ هـ / ٨٣٦ - ٨٩٢ م وسكها ثمانية خلفاء هم المعتصم، والواثق، والمتوكل، والمنتصر، والمستعين، والمعتز، والمهتدى، والمعتمد الذى عادت الخلافة العباسية فى أيامه إلى بغداد قبل وفاته بستة أشهر، وترك سامراء بالكلية فخربت وسفت عليها الرمال، وظلت رهينة الإهمال حتى أشرق فجر القرن العشرين فاتجه علماء الآثار إلى نفى الرمال عن أثارها التى اماطت اللثام عن زخارف مبانيها الحصية التى كانت تكسو الجدران وانتشر أسلوبها فى العالم الإسلامى ولاسيما فى مصر فى العصر الطولونى كما سوف نشير فيما بعد وفى زخارف جامع ناين بايران بالقرب من مدينة يزد.

وجرت عادة علماء الفنون الإسلامية على تقسيم تلك الزخارف الحصية إلى ثلاثة طرز اصطلاح على تسميتها بطراز سامراء الأول والثانى والثالث على التوالى وهى تتألف جميعاً من زخارف نباتية قريبة من الطبيعة أو محورة، محصورة غالباً داخل مناطق هندسية شاعت عند الغربيين باسم الارابيسك، كما عرفت أيضاً

باسم الرقش أو التوريق.

الطراز الأول :

وهو يتميز باحتوائه على عناصر نباتية قريبة من الطبيعة مستوحاه من بعض اشكال الطراز الهليني والطراز الساساني، إذ تخرج العناصر من عروق وأغصان طويلة تمتد في انحناءات وحلزونات، ينبثق منها أوراق عنب خماسية أو ثلاثية الشحومات، ذات قطاع مقعر، يملؤها عيوناً وثقوباً وتعريقات نخيلية، بالإضافة إلى عناقيد العنب ذات المحيط المؤلف من ثلاثة فصوص والمحدب القطاع، تزدحم بحبيبات مثقوبة في الوسط، كما نجد بين هذه العناصر كيزان الصنوبر وثمار الرومان وبعض العناصر الكأسية ذات قطاع محدب تملؤها معينات غائرة، ويتضح في أسلوب حفر هذه العناصر التكرار والحفر العميق واتساع الارضيات بين الوحدات التي تظهر مجسمة في تقعر أو تحدب داخل اطارات هندسية الشكل تضم بداخلها في كثير من الأحيان أقراصاً مستديرة تبدو أشبه بحبات اللؤلؤ، ويتمثل هذا الطراز بأوضح صورة في باب العامة بقصر الخليفة المعتصم المعروف بالجوسق الخاقاني الذي أقامه على الضفة اليسرى لنهر دجلة بالشارع الأعظم.

الطراز الثاني :

ويلاحظ في هذا الطراز ان العناصر الزخرفية ابتعدت عن الطبيعة وصارت محورة، وتطورت إلى وحدات كبيرة مسطحة لا تجسيم فيها ملئت بخطوط قصيرة لإظهار بعض تفاصيل العنصر، أو بنقط صغيرة تشبه عش النحل، وصار محيط كل عنصر يتبع الحدود الخارجية للعناصر الأخرى التي تحيط به، وتضاءلت الارضيات وأصبح لا يفصل العنصر عن الآخر سوى قنوات ضيقة، وترتب على هذا الأسلوب الجديد تحوير كبير في العناصر النباتية وهيئاتها وأحجامها وزادت مقاييسها عما كانت عليه في الطراز الأول، وأصبح الحفر قليل العمق، ويرجع

البعض أن سبب ابتكار هذا الطراز هو رغبة الفنان المسلم فى تكسية أكبر مساحة ممكنة من جدران العمائر فى هذه المدينة فى أقصر وقت ممكن، الأمر الذى لم يكن يتوفر لو ظل يستخدم الطراز الأول بعناصره وأساليبه التى كانت تتطلب منه وقتاً وجهداً كبيرين هذا فضلاً عن ارتفاع أسعار التكلفة.

الطراز الثالث :

أما الطراز الثالث فهو يمثل المرحلة الأخيرة من طرز سامراء للزخرفة على الجص ويعد أيضاً بمثابة التطور النهائى لذلك الأسلوب الذى ابتكره الفنان المسلم فى الطراز الثانى بهدف سرعة تغشية جدران منشآت هذه المدينة فى أقصر وقت ممكن وبأقل تكلفة، فقد لجأ إلى استخدام فكرة جديدة تمثلت فى إستعمال القوالب فى عمل الزخرفة، فالزخارف لم تعد ترسم على الجدران مباشرة كما كان الحال فى الطراز الأول والثانى، ثم تحفر الخلفيات حول الوحدات والعناصر الزخرفية حتى تبرز هذه الوحدات، الأمر الذى كان يتطلب وقتاً طويلاً ومالاً كثيراً، بل صارت الزخارف ترسم مرة واحدة على قالب مصنوع من الطين القوى أو الخشب، ثم تحفر عليه العناصر الزخرفية، وبعدها يتم صب الجص السائل فوق القالب بعد طلائه بمادة دهنية تحول دون التصاق الجص بجدار القالب، وتسهل رفع ألواح الجص بعد التشكيل، ثم تؤخذ هذه الألواح التى انطبعت عليها الزخرفة وتثبت على الجدران. وطريقة استخدام القوالب هذه كانت معروفة عند الفرس الذين قامت على أكتافهم الدولة العباسية.

وقد ترتب على استخدام القوالب زيادة تحوير العناصر الزخرفية تحويراً أبعداً تماماً عن أصولها الأولى وأصبح الخط المستقيم أو المنحنى أو المتعرج يفصل بين وحدتين لا انفصال بينهما. واستخدم فى حفر العناصر الزخرفية أسلوب الحفر المائل المشطوف للتخلص من الأرضيات العميقة فتلاصقت العناصر والوحدات

الزخرفية وأصبح لها قطاع محدب، وقد ساعد ذلك على استخراج النسخ الزخرفية من القالب فى سهولة ويسر دون أن يؤدى ذلك إلى تهشم أطرافها وتشويهها.

أما فيما يتعلق بالوحدات الزخرفية الخاصة بهذا الطراز فيلاحظ أن عناصر كلا الطرازين الثانى والثالث تعد تطور البعض العناصر النباتية القديمة التى اشتهر بها كل من الطراز البيزنطى والطراز الساسانى مثل المراوح النخيلية وأنصافها، بالإضافة إلى بعض العناصر الاسلامية الصرفة مثل العناصر الكاسية وأنصافها التى تعد من ابتكار الفنان المسلم (لوحة رقم ١٠).

وقد شاع استخدام الطراز الثالث لجص سامراء فى زخرفة تيجان الاعمدة العباسية، من بينها واحد، محفوظ فى متحف المتروبوليتان، من الرخام يزينه زخارف وثيقة الصلة بهذا الطراز الفنى الذى استمر فترة طويلة يستخدم فى زخرفة منتجات الفنون الاسلامية التى لم تعد قاصرة على الجص فقط بل تجاوزته إلى زخرفة الاخشاب والخزف والنسيج وغيره من المواد الأخرى، حتى بعد هجرة مدينة سامراء، وذلك فى سائر الاقاليم التابعة للخلافة العباسية، حيث ظهر هذا الاسلوب الفنى فى منشآت الدولة الطولونية بمصر، وبالتحديد فى زخارف جامع أحمد بن طولون الذى شيد فوق الربوة الصخرية المعروفة بجبل يشكر فى الطرف الجنوبى لمدينة القطائع فى شهر رمضان سنة ٢٦٥ هـ / مايو ٨٧٩ م. وذلك فى واجهات الأروقة المشرفة على الصحن، وحول العقود صغيرها وكبيرها، وداخل الأروقة، وفى الشريط الزخرفى الذى يدور تحت السقف أسفل شريط الكتابة المنقوشة على الخشب وفى باطن العقود المطلة على الصحن.

فواجهات الأروقة تزدان بشريط متصل من الزخرفة يدور حول العقود ويتوج الدعائم التى تتركز عليها هذه العقود، وقوامه فرع نباتى تتخلله أوراق نباتية منسقة شبيهة بما وجد فى سامراء (لوحة رقم ١١).

ويحيط بفتحات عقود المسجد كبيرها وصغيرها شريط من الزخرفة النباتية وهى فى الواقع مزيج من زخارف الطرازين الثانى والثالث من طرز سامراء. أما الشريط الذى يدور تحت السقف أسفل طراز الكتابة الخشبي فيوجد به عنصراً زخرفياً مكرراً على هيئة ورقة نباتية منسقة محزوزة فى الوسط بخط عميق كأنه عصبها الرئيسى، ويفصل كل ورقة عن جارتها من أعلى نقطتان غائرتان فى الجص، بينما تتصل كل ورقتان من أسفل بدائرة مركزها غائر فى الجص. ويرجح عام الآثار الالماني هرتزفيلد ان هذه الزخرفة مصرية قديمة، على حين يرى العالم الفرنسى هوتكير أنها وجدت فى العراق قبل الاسلام وبعده وقد ظهرت فى سامراء ومنها انتقلت إلى مصر فى جامع أحمد بن طولون.

أما باطن العقود فيزينها أشكال هندسية منتظمة من مثلثات ومسدسات ومربعات ومعينات ودوائر كبيرة، ودوائر صغيرة، وخطوط منكسرة، وخطوط حلزونية، وعناصرها نباتية من أوراق وأزهار وفروع وسيقان، أبدع الفنان فى رسمها وبالغ فى تقسيمها، إذ نراها تارة متشابكة، وأخرى متداخلة، وأحياناً متباعدة ورسم فى ثنایا هذه الاشكال أوراق نباتية وأزهار محورة عن الطبيعة.

وعشر على بعض نماذج من الطراز الثالث لسامراء الحصية فى بقايا البيت الطولونى الذى كشف عنه المرحوم حسن الهوارى فى عام ١٩٣٢ فى الفضاء بين كوم الجارح وجامع أحمد بن طولون أى فى موقع مدينة العسكر وهو عبارة عن بقايا دار تمثل القسم الجنوبى منها، وهو يتألف من ايوان أوسط مستطيل الشكل يكتنفه من يمين ويسار غرفتان صغيرتان ويتقدم الوحدات الثلاث سقفية مستعرضة تفتح على فناء مكشوف يقع إلى الشمال منها، كانت تكسو جدرانها زخارف جصية تشبه إلى حد كبير الطراز الثالث، عثر بينها على محراب جصى يزين أعلاه الشهادة بقسميها، نقشت بالخط الكوفى البسيط وهو يشبه بدوره أحد محاريب الجامع الطولونى المسطحة. وقد أمكن نسبة هذه البقايا إلى حوالى سنة ٢٨٥ هـ /

٩٠٠م استناداً إلى هذه الزخارف الحصية، التي لولا أنه قد عثر عليها مثبتة على الجدران لتبادر إلى الذهن أنها قد عملت في مدينة سامراء نفسها، وفقاً لآخر ما وصل إليه طرازها الثالث من نضج وكمال (لوحة رقم ١٢). كما أمكن نسبة بعض الدور التي سبق أن عثر عليها المرحوم على بهجت في حفائر الفسطاط إلى العصر الطولوني استناداً إلى بعض الزخارف الحصية التي كانت تزين جدرانها أيضاً وهي تنتمي بدورها إلى طراز سامراء الثالث.

وجدير بالذكر أنه عثر على بعض النماذج المتطورة من الطراز المذكور في دير السريان في كنيسة صغيرة عبارة عن قاعة تعرف بكنيسة العذراء، زينت الاجزاء العليا من جدرانها بأشرطة وحشوات مسطحة وغائرة تنتشر داخلها وفيما حولها زخارف جصية معظمها من النوع النباتي المتطور من طراز سامراء الثالث تبدو أوثق صلة بهذا الطراز من زخارف الجامع الطولوني نفسه لذا يرجع نسبتها إلى حوالي سنة ٣٠٢ هـ / ٩٠٤م. ويرجع البعض أن عمالاً وطنين قد قاموا بزخرفة هذا الدير بعد أن بلغت صناعة الجص شأواً بعيداً في العصر الأموي، مع اننا نعرف ان عمالاً من نصيبين قد اشتغلوا في الدير بعد وفاة أحمد بن طولون بخمس سنوات.

وظهر استخدام الطراز الثالث لسامراء أيضاً في الزخارف الحصية التي تزين جامع ناين بالقرب من مدينة يزد في شرقي ايران وهي تعد بدورها من النوع المتطور مثل زخارف كنيسة العذراء بدير السريان وأكثر ازدحاماً، لذا يرجع نسبتها إلى أوائل القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي.

وعرف الطراز العباسي أيضاً صناعة التماثيل الرخامية والحصية فقد أشار المقرئزي عند حديثه عن مقياس النيل بجزيرة الروضة الذي شيده الخليفة العباسي المتوكل في سنة ٢٤٧ هـ / ٨٦١م، أنه كان يزين القناة التي تصل بئر المقياس بالنيل

تمثال أسد من الرخام "ركبته فى وجه حائط فوق القناة المطلة على النيل، على المقدار الذى إذا بلغ الماء ستة عشر ذراعاً دخل الماء فى فمه" لم يعدله وجود فى الوقت الحالى. وروى المقرئى أيضاً بصدد الميدان الذى كان ملحقاً بقصر أحمد ابن طولون فى مدينة القطائع "أن باب الصلاة الذى كان يخرج منه أحمد بن طولون إلى مسجده، كان عليه تمثالان لأسدين من الجص، لذا سمي بباب السباع"، اندرسا بدورهما ضمن آثار مدينة القطائع التى خربها القائد العباسى محمد بن سليمان الكاتب فى سنة ٢٩٢ هـ / ٩٠٥ م، ولم يبق إلا على المسجد الجامع فقط.

بقى أن نشير فى نهاية الحديث عن الطراز العباسى للحفر على الحجر والجص إن هذا العصر عرف أيضاً استخدام الفسيفساء فى زخرفة المساجد والقصور، فقد عثر ضمن زخارف محراب المسجد الجامع بسامراء على بقايا فسيفساء مذهبة. ويفهم أيضاً من رواية المقدسى أن الجدران الداخلية لهذا المسجد كانت مكسية على حد تعبيره بالميناء، بيد أن مساحة المسجد الشاسعة جعلت عالم الآثار الالماني هرتزفيلد يتشكك فى صحة هذه الرواية ويرجح أنها كانت مكسية بالفسيفساء شأنها شأن المسجد الأموى بدمشق. كما ذكر أبو هلال العسكرى فى كتابه الصناعتين أن الخليفة المعتصم بنى قصراً بالميدان وجعل به ايواناً منقوشاً بالفسيفساء وكان فى صدره صورة للعنقاء، وروى المقدسى كذلك أن الخليفة المهدي قام بإصلاح الكعبة وغطى جدران ردهاتها بالفسيفساء بواسطة فنانين من الشام ومصر، إلا أنه للأسف لم يصلنا من فسيفساء العصر العباسى شيئاً يذكر.

ثالثاً: الطراز الفاطمى :

ورث الطراز الفاطمى التقاليد الفنية للنحت وعمل التماثيل من الطرز السابقة، إذ نلاحظ أنه يظهر فى منتجاته الفنية التى وجدت فى مصر وغيرها من الأقاليم التى امتد إليها النفوذ الفاطمى مثل شمال أفريقيا وبلاد الشام وجزيرة صقلية وضوح التأثير بالأساليب الفارسية فضلاً عن بعض العناصر الأخرى التى

جلبها الفاطميون معهم من شمال أفريقية. كما تميزت العناصر الزخرفية بدقة الحفر والميل نحو التماثل والتقابل، وتطوير العناصر النباتية والهندسية والاكثار من الرسوم الآدمية والحيوانية والطيور والمبالغة في استخدام الزخارف الكتابية بالخط الكوفي المزهر المورق.

ومع ذلك فلم يصلنا العديد من أمثلة فن النحت على الحجر من الطراز الفاطمي باستثناء لوح من الرخام في اطلال مدينة المهدية، عاصمة الفاطميين في شمال افريقية، يزينه نقش بارز يمثل شخص جالس وفي يده كأس وأمامه امرأة تعزف على المزمار. ويتضح من ملابس هذا الشخص والتاج الذي يعلو رأسه، وملابس العازفة وجلستهما مدى التأثير بالاساليب الفنية التي كانت سائدة في بلاد الجزيرة التي تعد بدورها من الموروثات الساسانية (اللوحه رقم ١٣).

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة أيضاً ببعض ألواح من الرخام تحفل برسوم كائنات حية نقشت بالحفر البارز داخل مناطق تزدهم بالرسوم النباتية، عثر عليها في بعض العمائر المملوكية من بينها لوح من الرخام مستطيل الشكل عثر عليه مقلوباً بأرضية خانقاه بيبرس الجاشنكير التي شيدت فوق دار الوزارة الكبرى التي أنشئت في العصر الفاطمي يزدان برسوم طيور متقابلة محصورة داخل جامات دائرية الشكل ينبثق منها زخارف نباتية، ورسوم أسماك، ويحده من الطرفين بقايا شريطين من الكتابات الكوفية (اللوحه رقم ١٤).

وعثر أيضاً في خانقاه السلطان فرج بن برقوق على لوح آخر من الرخام محفوظ بدوره في متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى كان مستخدماً في تبليط أرضية الخانقاه مقلوباً على وجهه، بقصد إخفاء رسوم الكائنات الحية لاستخدامه في مبنى خصص بصفة أساسية للمتصوفة. وقوام زخرفة هذا اللوح طاووسين متقابلين فوق أرضية من

الزخارف النباتية تتألف من فروع متموجة ينبثق منها أوراق ثلاثية الشحومات وأوراق مجنحة وأنصاف مراوح نخيلية وعناصر كأسية مثقوبة يشغلها أوراق ثلاثية، بالإضافة إلى عناقيد العنب. ويزين الطاووس اليمين زخارف محزوزة نجد بينها رسوم وريدات، على النقيض من الطاووس الأيسر الذى يخلو من التفاصيل، مما يدفع إلى الاعتقاد بأن الفنان لم يفرغ تماماً من النقش (اللوحة رقم ١٥).

ومن مقتنيات هذا المتحف أيضاً مجموعة من الكلجيات الرخامية، جمع كلجة، وهى لفظ فارسية تعنى حمالة الزير، كانت فى الأصل تحمل أزياراً من الفخار غير المطفى ينضح الماء من مسامها فى تجويف الكلجة، ثم ينساب خلال سلسيل صغير يزينه زخارف بارزة إلى حوضها حيث يتجمع ويمكن الشرب منه بالكيزان. ويلاحظ أن لبعض هذه الكلجيات رأس صغير بارز فى مقدمتها وأربعة أرجل مزينة بالحفر البارز تشبه أرجل السلحفاة، فتعطى احساساً بأن النحات قد استلهم شكل السلحفاة فى الشكل العام للكلجة. ويزين بدن الكلجة أشكال عقود أو مقرنصات، أو زخارف هندسية بالإضافة إلى أشرطة من الكتابات العربية بالخط الكوفى تتضمن إما نصوصاً تاريخية أو عبارات دعائية مثل "بركة كاملة" مما يؤكد على نسبتها إلى العصر الفاطمى (اللوحة رقم ١٦). من بينها واحدة على شكل سلحفاة، وفى مقدمتها كتابة كوفية ومنقوش على جانبيها رسم لسبعين مجنحين متدابرين تنسب إلى القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى. ولدينا كلجة أخرى بنفس المتحف تركز على أربعة قوائم على هيئة أسود رابضة، ويزين أركانها أشكالاً بارزة تمثل امرأتين جالستين تغطى كل منهما صدرها بكلتا يديها، ويزخرف جانبيها رسوم مقرنصات ويدور حول حوضها شريط من الكتابات الكوفية تتضمن عبارات دعائية تنتهى بتاريخ صناعتها الذى بقيت منه كلمة خمسمائة.

ويوجد فى نفس المتحف كتلتان مستطيلتان من الرخام نحت على كل منهما

بالحفر البارز أسد يبدو وكأنه يزحف ببطء إلى الامام وله ذيل طويل يمتد فوق ظهره وقد ارتد إلى الخلف، وهو يمتاز بصلاية المظهر ودقة الرسم والعناية بإبراز العضلات، ويعلو بدنه بعض الزخارف النباتية البسيطة. وقد عثر على هذين النقشين فى المكان المسمى الآن بشارع السبع والضبع بحى الحسينية، وقد اشتق هذا الشارع اسمه من هذين النقشين. ويرجح كثير من مؤرخى الفنون الاسلامية نسبة هاتين التحفتين من النحت القاهرى إلى العصر الفاطمى، بينما يميل البعض الآخر إلى نسبتهم إلى العصر المملوكى وإلى عصر السلطان الظاهر بيبرس البندقدارى فى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى بصفة خاصة، ربما لأن هذين النقشين يشبهان رنك هذا لسلطان.

ولدينا أيضاً بعض أمثلة للحفر على الحجر فى الطراز الفاطمى ممثلة فى مسجد الحاكم بأمر الله فى المعينات المنحوتة على واجهات المدخل البارز الذى يتوسط الواجهة الغربية للمسجد وعلى مثذنتيه الشمالية والجنوبية التى تضم تشكيلات متعددة من الزخارف النباتية محصورة داخل إطارات هندسية يتألف بعضها من أشكال بسيطة تقتصر الزخرفة فيها على غصن متموج تنبت منه وريقات منفردة و مزدوجة يمين ويسرى، أو أشكال مركبة تمتد الأغصان فيها حول محور رأسى حيث يستمر تموجها وتعانقها، هذا بالإضافة إلى الزخارف النباتية الخالية من الاطارات الهندسية التى تبدو عديدة ومتنوعة، والاشكال الهندسية المجردة التى يصادفنا منها تشكيلات تتألف من خطوط مستقيمة ومقوسة متداخلة ومتقاطعة، ترسم أنواعاً مختلفة لا حصر لها من المثلثات والمضلعات والدوائر والخطوط المجدولة، وهى ظاهرة لا تحتاج إلى إيضاح لأن الزخارف الهندسية شائعة فى الفنون الاسلامية بطرزها المختلفة، وإن كنا نلاحظ وجود ظاهرتين بارزتين فى مسجد الحاكم: الأولى تتمثل فى الجمع بين الزوايا والاقواس فى التشابك الهندسى كما هو الحال فى المثذنة الجنوبية، والظاهرة الثانية هى وضوح المضلعات

النجمية فى تداخل الخطوط المستقيمة كما فى بعض النوافذ، وفى أشكال أخرى تداخلت الدوائر أو الخطوط المقوسة مع زوايا الخطوط المستقيمة وغيرت من تشكيل أطراف النجوم، فأصبح للنجم الواحد رؤوس مدببة وأخرى مقوسة، يتناوب كل منها مع الآخر (اللوحة رقم ١٧).

ووصلنا أيضاً من العصر الفاطمى بعض أعمال الحفر على الجص يتمثل بعضها فى محاريب وشبابيك وإطارات وعقود وزخارف قباب، كالمحراب الفاطمى المسطح الذى يوجد على يسار دكة المبلغ فى جامع أحمد بن طولون الذى يزينه زخارف نباتية محورة عن الطبيعة تذكرنا بطراز سامراء الثالث على الجص، يعلوها شريط من الكتابات الكوفية تشتمل على الشهادة بقسميها، وهو ينسب إلى القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى.

ويوجد بالجامع الطولونى محراب آخر مسطح من الجص، منقوش على إحدى دعائم البلاطة الرابعة برواق القبلة، يزينه زخارف نباتية دقيقة، ويحيط به كتابات كوفية تحمل اسم الخليفة المستنصر ووزيره الأفضل شاهنشاه ابن بدر الجمالى، يرجع نسبته إلى سنة ٤٨٧ هـ / ١٠٩٤ م (اللوحة رقم ١٨).

ولدينا أيضاً بعض الزخارف الحصية بالجامع الأزهر قوامها عناصر نباتية تشاهد فى طاقة المحراب الفاطمى وفى زخارف اللوحات المعقودة بين النوافذ فى رواق القبلة وفى عقود المجاز المتجه إلى المحراب وفى الشبابيك الحصية المفرغة بأعلى الجدران ذات الزخارف الهندسية المفرغة، وفى جوانب القبة المشيدة على رأس المجاز من جهة الصحن، التى تنسب إلى الخليفة الحافظ لدين الله (اللوحة رقم ١٩).

ويعد محراب مشهد الجيوشى الذى شيده الوزير الفاطمى بدر الجمالى أعلى قمة جبل المقطم فى المحرم سنة ٤٧٨ هـ / مايو ١٠٨٥ م من أجمل المحاريب الفاطمية ذات الزخارف الحصية، إذ يزينه زخارف نباتية دقيقة تتألف من فروع

كثيفة يخرج منها مراوح نخيلية غنية بالعروق والرسوم الدقيقة ويملؤها رسوماً هندسية، بالإضافة إلى شريطين من الكتابات الكوفية المزهرة يلتفان حول الاطار الخارجى للمحراب.

وهناك أيضاً بعض الزخارف الجصية فى بقايا نوافذ مسجد الحاكم بأمر الله وفى الازار الجصى الذى يوجد تحت السقف مباشرة، وفى الصدر والاشكال الهندسية التى توجد بين العقود فى مسجد الصالح طلائع التى تشهد بإبداع الفنانين الفاطميين فى حفر الزخارف النباتية والهندسية التى يعد من أهم مظاهرها ان يكون النقش أو الحفر أو النحت ذا طابع مسطح، ليست فيه مجسمات أو شطف مائل، وان يكون له مسطحان أحدهما بارز، وهو الذى تنقش عليه الزخارف الرئيسية، والثانى غائر وهو الذى الذى يمثل الارضية، وتنقش فوقه عناصر تفصيلية محورة. والمسطحان متكاملان، رسوم المسطحات الغائرة المفرغة تكمل رسوم المسطحات البارزة الممتلئة، أى أنه يتكون منها مجموعة إنشائية واحدة.

ويلاحظ أن الزخارف النباتية الفاطمية تشتمل على الأوراق الثنائية والثلاثية الشحومات، وأوراق العنب، والمراوح النخيلية، بالإضافة إلى أنواع متعددة من الأزهار والثمار والبراعم، نقشت جميعها متحدة مع الفروع والأغصان المنفردة والمزدوجة، أو تفرعت منها فى حركة متصلة مما يصعب معه فى كثير من الأحيان التمييز بين الغصن والورقة النابعة منه، أو تمتد هذه الورقة أو المروحة النخيلية فثبتت منها غصن جديد. كما أن الفرع قد يمتد داخل الورقة ويقسم شحمتها إلى نصفين، ثم يتفرع منها أو ينفذ من رأسها المدبب ليعاود سيره. ويلاحظ فى مواضع أخرى أن الغصن يلتف حول الورقة على شكل قلب، أو على هيئة عقد مدبب أو دائرة منبعجة.

أما فيما يتعلق بمصادر إشتقاق الزخارف النباتية فى الطراز الفاطمى فقد ذكر البعض أنها امتداد للزخارف الطولونية وبالتالي فمصدرها عراقى أو إيرانى، ومنهم من ذكر أنها ترجع إلى أصول هلينستية أو مصرية مسيحية أو بيزنطية، ومع ذلك فإنه من المؤكد كما يقول المستشرق الفرنسى جورج مارسية، "إن هذا الأسلوب الجديد ما كان ليظهر أو يرى النور بدون ظهور الاسلام".

ويفهم من المصادر المعاصرة أيضاً أن فن التزييق بالفسيفساء قد ازدهر فى هذا العصر. وقد أشتهر فى مصر صناع فسيفساء كانوا يسهمون فى صنعائها خارج مصر. فقد أشار المقدسى أنه شاهد على فسيفساء الكعبة الشريفة توقيع صناع مصريين. كما حفظ لنا الهروى الذى حج إلى الكعبة الشريفة، حفظ لنا نص كتابة بالفسيفساء به توقيع صانع مصرى. وروى أيضاً أن راهباً من مون كاسان (Mont Cassin) استدعى من القسطنطينية والاسكندرية صناعاً من البيزنطيين والمسلمين لعمل الفسيفساء التى كانوا فى صنعائها أمهر من الايطاليين ومن المعروف كذلك أن فسيفساء قبة الصخرة جددت فى عصر الخليفة الفاطمى الظاهر سنة ٤١٨ هـ / ١٠٢٧ م، كما صنعت فسيفساء قبة الجامع الأقصى فى بيت المقدس فى أيام الخليفة نفسه. وقد جاء فى كتابة بها مؤرخة آخر ذى القعدة سنة ٤٢٦ هـ / أكتوبر ١٠٣٥ م، توقيع أحد المزوقين المصريين فى العصر الفاطمى "صنعة عبد الله بن الحسن المصرى المزوق".

ويفهم من أشعار عمارة اليمنى أن كثيراً من الفسيفساء كانت تؤلف صوراً مختلفة. كما جاء فى وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولى الملك عمورى فى سنة ٥٦٢ هـ / ١١٦٧ م، للخليفة الفاطمى العاضد أنهما شاهدا بعض زخارف من الفسيفساء فى قصر الخليفة أثناء دخولهما إليه. ومع ذلك فإنه لم يصلنا من فسيفساء العصر الفاطمى شيئاً يذكر.

الفصل الثالث

الختب والعاج

احتلت صناعة الأخشاب وزخرفتها فى الفنون الاسلامية مكانة مرموقة بين سائر منتجات هذه الفنون سواء ما كان منها ثابتاً كالأسقف والأبواب والشبابيك والمشربيات، أو منقولاً مثل كراسى وصناديق المصاحف والمنابر والمحاريب الثابتة والمتنقلة وغيرها من التحف الخشبية التى استخدم فى زخرفتها وسائل شتى وأساليب مختلفة تمثلت فى الحفر الغائر العميق، والحفر المسطح، والحفر المائل، والتطعيم والترصيع بالعظم والعاج والزرنيشان والصدف، كما استخدم أسلوب التجميع والتعشيق، وأسلوب الخراط، بالإضافة إلى التلوين والدهان باللاكية فى العصور المتأخرة.

لذلك كان من الطبيعى أن يتفرع من صناعة الأخشاب وزخرفتها عدد من التخصصات الفرعية كالنجار والمطعم والمرصع والرصاع وصانع الزرنيشان والصدفجى، والخراط، والايمجى والنقاش والحفار والدهان وغيرهم ممن أمدتنا المصادر الأدبية والتاريخية والكتابات الأثرية بأسماء وظائفهم وتوقعاتهم على بعض منتجاتهم الخشبية.

ومن المعروف أن بلاداً كثيرة من أقاليم العالم الإسلامى كانت ومازالت فقيرة فى الأنواع الجيدة من الخشب لذلك كانت تعتمد إلى سد هذا النقص عن طريق جلب ما تريده من الخشب الجيد من البلاد الأخرى كبلاد الشام التى كانت وما تزال من أغنى أنحاء العالم الإسلامى بالأنواع الجيدة من الأخشاب ومن ثم فقد كانت من أشهر الاقاليم لإنتاج التحف الخشبية التى سوف نتعرض لها من خلال الطراز الأموى والطراز العباسى والطراز الفاطمى شأن دراستنا لبقية منتجات الفنون الاسلامية.

أولاً: الطراز الأموي :

وصلنا من العصر الأموي بعض التحف الخشبية التي تكشف لنا عناصرها الزخرفية عن مدى تأثير هذه الزخارف بالأساليب البيزنطية والساسانية في أول الأمر كما يتضح من بعض الحشوات الخشبية التي عثر عليها في المسجد الأقصى بيت المقدس التي تشتمل على زخارف نباتية بارزة تضم أوراق الاكانتس أو شوكة اليهود، وأوراق العنب الثلاثية والخماسية الشحومات وثماره وأغصانه بالإضافة إلى ثمار الرمان والورد والسلال التي نجد نظيراً لها في زخارف القسيفساء بكل من قبة الصخرة بالقدس والمسجد الأموي بدمشق مما يجعلنا نرجح نسبتها إلى القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي (اللوحة رقم ٢٠).

ويشبه هذه الحشوة واحدة أخرى جاءت من مصر من نفس الفترة، محفوظة حالياً بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة يزينها سلة أو زهرية ينبثق منها فرعان متموجان متقاطعان، يخرج منهما أوراق نباتية نجد بينها أوراق عنب خماسية الشحومات وعناقيد عنب حفرت بالحفر البارز الذي أضفى على العناصر الزخرفية شيئاً من التجسيم.

ولدينا أيضاً حشوة ثالثة محفوظة في نفس المتحف، تنسب إلى القرن الثاني للهجرة/ الثامن للميلاد، يغلب عليها تأثير الطراز الساساني مع بعض التأثيرات البيزنطية، قوام زخرفتها رسم لأسدين متواجهين، يغطي رقبة كل منهما شعر كثيف نقش بطريقة زخرفية تبدو أشبه بالأوراق النباتية المدببة الطرف، فوق أرضية من فرع نباتي متموج تخرج منه أوراق أكانتس بسيطة. ومع أنه يغلب على رسم الحيوانين الضعف والخشونة في الأداء إلا أنه النقش جاء معبراً (اللوحة رقم ٢١).

وهناك حشوة رابعة تنسب كذلك إلى مصر في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، قوام زخرفتها معين يتوسط مجموعة من الدوائر المتداخلة يتوسطها

فى المركز قرص مستدير، ويكتنفها على الجانبين داخل المعين ورقتا عنب ثلاثية الشحمات ذات تعريقات محزوزة. على حين يشغل أركان المعين من الخارج أنصاف مراوح نخيلية متعددة الشحمات.

ويحتفظ متحف بناكى فى أثينا بباب من الخشب يتألف من مصراعين عثر عليه فى ضواحي بغداد، ينسب إلى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، يعكس لنا بدوره التأثيرات البيزنطية والساسانية فى زخرفة الأخشاب المنسوبة إلى الطراز الأموى، ويزينه رسوم نباتية وهندسية بالحفر البارز، قوام زخرفة الأجزاء العليا والسفلى عقد متعددة الفصوص يرتكز على عمودين، نقش بداخله شجرة كثيفة الأوراق والأغصان والثمار، أما المنطقة الوسطى فيزينها شكل دائرى بداخله نجمة ثمانية الأطراف، شكلت بواسطة مربعين متداخلين فوق أرضية من أوراق العنب وعناقيده، نقشت نقشاً دقيقاً يذكرنا بالطراز الهلينسى، ويفصل بين المنطقة الوسطى والمنطقة السفلى من الباب زخرفة تبدو على هيئة أعمدة قصيرة تحمل عقوداً نصف دائرية من النوع الذى شاع بكثرة فى العمارة الساسانية (اللوحة رقم ٢٢).

ونجد بين أخشاب الطراز الأموى بعض الحشوات التى يزينها زخارف هندسية تعكس لنا تأثير الطراز المصرى المسيحى أى القبطى، مثل المعينات التى تشبه عش النحل، المحصورة داخل عقود ودوائر بالاضافة إلى الكتابات العربية بالخط الكوفى البسيط، من ذلك حشوة محفوظة فى متحف الفن الاسلامى تنسب إلى مصر فى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، قوام زخرفتها سبعة أشرطة أفقية، العلوى به زخرفة تشبه أسنان المنشار يليه شريط به كتابات كوفية، فشریط ثالث به زخرفة تشبه زخارف الشریط العلوى يليه شريط عربى يتضمن رسوماً لعقود متداخلة فى مركزها ورقة نباتية مدببة يكتنفها نصفاً مروحة نخيلية، ويحده من أسفل شريط به أسنان منشار، فشریط من المعينات المتتالية، أما الشریط السفلى والآخر فيتضمن أيضاً زخارف تشبه أسنان المنشار (اللوحة رقم ٢٣).

وعشر بين أخشاب هذه الفترة على بعض القطع التى يزينا رسوماً ملونة تعكس لنا بعض التأثيرات الهلينستية والمسيحية من بينها لوحين بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسبان إلى القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى، يزينا الأولى شريط من الأسماك كل اثنتين متقابلتين. ومن المعروف أن استخدام السمك فى الزخرفة من خصائص الفن المسيحى المصرى، وكانت ترمز إلى العشاء الربانى كما سبق ذكره. وقوام زخرفة الثانية مناطق دائرية يحدها من الخارج مربعات، وبداخل إحدى الدوائر رسم نباتى يتألف من فرع ينتهى بثلاث دوائر صغيرة فى وضع هرمى على هيئة عنقود عنب، وفى دوائر ثانية نقش طائر يقطع ذيله إطار الدائرة، ويشاهد فى دائرة ثالثة رسماً لسمكتين متجاورتين فى وضع عكسى، والرسوم داخل الدوائر نقشت باللون الأحمر الداكن والأخضر القاتم واللون الأبيض، على حين نقشت المربعات حولها باللون البرتقالى.

أما فيما يتعلق بالتحف المصنوعة من العظم والعاج فقد عثر على بعض أمثلتها فى كل من بلاد الشام ومصر وشمال أفريقيا وإسبانيا وصقلية، جنوب إيطاليا، وهى مصنوعات تتميز بصغر حجمها وتمثل مجموعة من الأمشاط وقطع الشطرنج وصناديق صغيرة وعلب مستديرة صنعت من العظم أو العاج ويصعب فى كثير من الأحيان التمييز بينها للتشابه القريب بين هاتين المادتين، هذا فضلاً عن إستعمال العظم فى نفس الأغراض التى استعمل فيها العاج، ولعله من الظواهر الملفتة للنظر أن التحف العاجية التى تنسب إلى فجر الاسلام وإلى العصر الأموى قليلة للغاية إذا ما قورنت بغيرها من التحف التى وصلتنا من العصور التالية وخاصة من صقلية والأندلس. وعلى هذا يمكن أن ننسب إلى الطراز الأموى بعض التحف المصنوعة من العاج أو العظم استناداً إلى الزخارف التى تزيناها والتى تتألف من أغصان العنب وأوراقه وعناقيده التى نقشت إما بالحفر البارز أو الحفر الغائر أو بأسلوب التفريغ حيث استخدمت تلك الحشوات فى تطعيم بعض الحشوات الخشبية. من ذلك علبة محفوظة فى متحف برلين يزينا رسم لآنية صغيرة ينبثق

منها أفرع نباتية متموجة يخرج منها أوراق عنب خماسية الشحومات وعناقيد عنب نقشت بالحفر البارز، يحدها من أعلى وأسفل شريط ضيق به زخارف هندسية بارزة على هيئة مثلثات مكررة وهى من صناعة مصر أو بلاد الشام فى القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى نجد نظيراً لها فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى ويزينها أيضاً أوانى يخرج منها أفرع نباتية متموجة تشكل دوائر بكل منها ورقة عنب خماسية الشحومات أو عنقود عنب، تنسب إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ٢٤).

ووصلنا أيضاً حشوة مستطيلة من العاج، محفوظة فى متحف اللوفر بباريس تنسب إلى مصر فى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى يزينها بالحفر البارز نقش يمثل شجرة يتفرع منها عناقيد عنب تذكرنا بزخارف بعض الحشوات الخشبية التى عثر عليها فى المسجد الأقصى بيت المقدس (اللوحة رقم ٢٥).

ويحتفظ متحف بناكى بأثينا بحشوة رائعة لعلها من العظم تنسب بدورها إلى مصر أو بلاد الشام فى النصف الأول من القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، قوام زخرفتها فروع نباتية متموجة ينبثق منها أوراق عنب ثلاثية وخماسية الشحومات، وعناقيد عنب ووريدات، نقش بينها طيور متدبرة وأرانب برية، روى فى حفرها دقة التفاصيل والعناية بتمثيل التعريقات والثقوب النباتية. وتذكرنا زخارف هذه الحشوة بالزخارف الحجرية المنقوشة على واجهة قصر المشتى الذى ينسب إلى نفس الفترة الزمنية (اللوحة رقم ٢٦).

ويوجد فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة حشوة رابعة من العاج تعكس بدورها مدى التأثير الهلينستى الذى ساد فى زخرفة التحف العاجية إبان العصر الأموى فى كل من مصر وبلاد الشام، يزينها زخارف بالحفر البارز تمثل إناء ينبثق منه فرعان نباتيان يخرج منهما عناقيد عنب وأوراق نباتية ثلاثية وخماسية الشحومات، عثر عليها فى حفائر مدينة الفسطاط.

ثانياً: الطراز العباسي :

استمرت الاساليب الهلنستية والساسانية متبعة في الحفر على الخشب في أوائل العصر العباسي، ثم تطور عن هذين الاسلوبين أسلوب جديد أخذ ينمو تدريجياً حتى أفضى في النهاية إلى الأسلوب الذي ابتكره المسلمون في العراق ثم انتشر في العالم الاسلامي ونعنى به طراز سامراء الثالث. ويمكن تتبع هذا التطور من خلال بعض أمثلة المتحف الخشبية التي وصلتنا من هذا العصر مثل منبر جامع القيروان المصنوع من خشب الساج الذي جلب من بغداد في نهاية عهد الأمير التغلبي أبو ابراهيم أحمد في سنة ٢٤٨ هـ / ٨٢٦ م، وهو يتألف من ريشتين وصدر بكل منهما حشوات مفرغة ومشبكة تشتمل على زخارف نباتية وهندسية نفذت على أكثر من مستوى بالحفر والتفريغ، قوامها مراوح نخيلية كاملة وأنصاف مراوح، وعناصر على هيئة شجرة الحياة، وأوراق عنب ثلاثية وخماسية الشحومات، وكيزان صنوبر بدلاً من عناقيد العنب، وقرون وثمار رومان وعناصر مجنحة تخرج من أغصان متموجة، نقش بعضها وسط زخارف هندسية متداخلة ومتشابكة، أو داخل عقود مفصصة تركز على أعمدة قصيرة. هذا بالإضافة إلى الشرافات المسننة، وهذه العناصر تكشف لنا عن تأثيرات هلنستية وساسانية وتجعل من زخارف هذا المنبر قريبة الشبه من زخارف باب متحف بناكي بأثينا، الأمر الذي جعل بعض الباحثين يميل إلى نسبته إلى الطراز الأموي، بيد أننا نميل إلى نسبته إلى بداية العصر العباسي في أوائل القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، لأن بعض عناصره الزخرفية تذكرنا بزخارف سامراء الحصية في طرازيها الأول والثاني، ولما يمتاز به من مهارة في إظهار التفاصيل وتنوع مستويات الحفر (اللوحة رقم ٢٧).

ويحتفظ متحف المتروبوليتان في نيويورك ببعض الحشوات الخشبية المعاصرة لمنبر القيروان والتي يمكن اعتبارها أيضاً بمثابة حلقة وصل بين الطراز العباسي المبكر

والطراز الأموى فى زخرفة الاخشاب، من بينها واحدة مستطيلة الشكل عثر عليها فى تكريت شمال بغداد، يحتمل أن تكون أيضاً جزءاً من منبر، يزينها شريطان من الزخارف المحفورة حفرأ بارزاً، العلوى ضيق به رسوم لشرافات مسننة والثانى عريض مقسم إلى ثلاث مناطق، الوسطى تتضمن نقشاً يمثل نصف دائرة بها خمس حلقات مستديرة بكل منها ورقة عنب ثلاثية الشحومات، ويحيط بها من الخارج أوراق عنب ثلاثية الشحومات وأشكال تشبه العصائب الطائرة. على حين يشغل المناطق الجانبية عقود مفصصة بداخل كل منها فرع نباتى متموج ينبثق منه أوراق عنب وكيزان صنوبر التى تحل هنا أيضاً محل عناقيد العنب.

ويوجد فى نفس المتحف حشوة أخرى جاءت أيضاً من تكريت تنسب إلى صدر العصر العباسى يزينها دوائر كبيرة يتوسطها نجمة سداسية الأطراف تتألف من مثلثين متداخلين، يحيط بها ست دوائر صغيرة تشغل أضلاع الشكل النجمى من الخارج بالاضافة إلى أربع دوائر كبيرة توجد فى أركان الحشوة خارج الدائرة الرئيسية. والحشوة غنية بزخارفها النباتية التى تتألف من فروع متموجة تحصر بداخلها أوراق عنب ثلاثية الشحومات وأوراق أكاتس (شوكة اليهود)، نفذت بالحفر الغائر العميق.

ووصلنا أيضاً من مصر بعض الحشوات الخشبية التى يمكن نسبتها إلى أوائل العصر العباسى وتبدو زخارفها النباتية الموزعة داخل أشرطة متوازية أو تتخللها أشكال هندسية من معينات أو دوائر مفصصة أو دوائر متحدة المركز أو عقود مفصصة، تبدو وثيقة الصلة بزخارف الأخشاب العراقية المعاصرة لها. من ذلك حشوة مستطيلة الشكل محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة مقسمة إلى مناطق مستطيلة الشكل ومربعة يزينها أوراق نباتية مجنحة وعقود مفصصة بداخلها وحولها زخارف نباتية تتألف من أفرع مورقة ينبثق منها أوراق عنب ثلاثية

الشحومات وكيزان صنوبر، وتتبادل هذه المناطق مع مناطق أخرى تضم بدورها زخارف نباتية تتألف من أنصاف مراوح نخيلية وكيزان صنوبر، ويكتنف هذه الحشوة من أعلى وأسفل شريطان ضيقان بهما نص قرآنى من آية الكرسي منقوش بخط كوفى بسيط ينتهى بعبارة "حسبى الله"، وهى تنسب أيضاً إلى أوائل القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٢٨).

وعرفت مصر كذلك زخرفة الأخشاب منذ العصر الأموى بالتطعيم وإن كانت أغلب القطع التى وصلتنا تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، حيث كان التطعيم يتم بإستخدام قطع تتفاوت أشكالها وأحجامها من سن الفيل أو العظم أو العاج أو الأبنوس أو بأنواع أخرى من الأخشاب الجيدة وذلك إما عن طريق لصق العناصر الزخرفية مباشرة فوق السطح المراد زخرفته بأسلوب الترصيع، وتملاً الفراغات بين العناصر الزخرفية بمعجون ملون. وهذا الأسلوب يشبه أسلوب الزخرفة بالفسيفساء، ويطلق عليه البعض اسم التطعيم المزيف.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمثال طيب من هذا الأسلوب عبارة عن لوح مستطيل ينسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، قوام زخرفته جامة مستديرة من العظم تزدان بأوراق عنب بسيطة يحيط بها إطار مربع به أشكال هندسية تتألف من معينات ومثلثات يزين اطاراتها زخارف من حبات اللؤلؤ، ويملئها من الداخل مربعات صغيرة. ويكتنف هذه الجامة على جانبي الحشوة شريط عريض تزيينه عقود ترتكز فوق أعمدة لها تيجان إما رومانية الشكل أو على هيئة زهرية صغيرة تخرج منها أنصاف مراوح نخيلية، على حين يزخرف تجويف العقود معينات دقيقة ويفصلها عن المنطقة المركزية أشرطة طويلة بها معينات متتالية. ويتخلل الزخارف قطع من أخشاب ذات ألوان قائمة أو باهتة على أرضية قائمة (اللوحة رقم ٢٩).

وعرفوا أيضا أسلوب آخر فى تطعيم أخشاب هذه الفترة تمثل فى حفر العناصر الزخرفية فوق السطح الخشبي ثم تنزل وحدات زخرفية من سن الفيل أو العظم أو العاج أو قطع من الخشب الجيد بلون آخر مكان العناصر المحفورة وتعرف هذه الطريقة بالتطعيم الحقيقى ، الذى نشاهده على قطعة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى أيضا تنسب إلى القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى تتألف من قوائم وعوارض رابطة تحصر بينها حشوات مربعة وحشوات مستطيلة متصلة، يزينها زخارف مفرغة فى ألواح رقيقة من العظم تثبت على السطح الخشبي، تضم زخارف تتألف من فروع نباتية وأنصاف مراوح نخيلية، يحيط بها بقايا كلمات عربية بالخط الكوفى منزلة أيضا بالعظم.

وبقدوم أحمد بن طولون إلى مصر فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى وبالتحديد فى سنة ٢٥٤هـ / ٨٦٨م كان من الطبيعى أن يتأثر التطور الفنى فى زخرفة الأخشاب الطولونية فى مصر، التى تأثرت بالأساليب الفنية العباسية، التى ازدهرت فى مدينة سامراء، كما أصبح للأخشاب أسواق هامة فى مدينة الفسطاط بعد أن عمل التجار على إستيراد الأخشاب الجيدة من الأقطار المجاورة، فكانوا يجلبون خشب الأرز والصنوبر من تركيا وبلاد الشام، والأبنوس من السودان، والتك من بلاد الهند، فضلا عن أن جنوب أوروبا كان مصدرا كبيرا من المصادر التى استمدت منها مصر حاجتها من الأخشاب، وقد وصلنا قطع كثيرة من الخشب العباسى الذى صنع فى مدينة سامراء الذى لم تساير خطوات زخرفته مراحل تطور وزخرفة جص هذه المدينة، لأنه لم يعثر على أى مثال من الخشب المزخرف يمكن نسبته إلى الطراز الثانى لسامراء، أو يمكن اعتباره قريبا منه، لذا يرجح المرحوم فريد شافعى أن فنانى الخشب لم تكن بهم حاجة إلى التحايل فى أساليب زخرفة الأخشاب كالحاجة إليها فى الجص، أى لم تكن هناك ضرورة لوجود الطراز الثانى، الذى يعتبر بمثابة مرحلة تبسيط للزخارف والذى يعد بمثابة

رابطة الوصل بين الطراز الأول والثالث، وذلك بعد أن لمس الفنانون مدى السهولة والسرعة التي تتوفر في طريقة حفر الزخارف بالنسبة للطراز الثالث، فضلا عما اكتسبته الزخارف من مظهر جميل وشخصية مميزة فأخذوا في تطبيق التقاليد المتعلقة بالطراز الثالث لخص سامراء على زخرفة الأخشاب في سامراء، والعراق حيث وصلنا قليل من أمثلتها بسبب العوامل المتعددة التي تتسبب عادة في تلف الأخشاب والقضاء عليها من حريق ورطوبة وسلب ونهب وتخریب، من ذلك على سبيل المثال لوح محفوظ في دار الآثار العربية ببغداد ينسب الى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى يعد مثال جيد لانتشار طريقة الحفر المائل أو القطاع المشطوف في الحفر على الخشب في الطراز العباسى وهى نفس الطريقة التي امتاز بها الطراز الثالث في الزخارف الحصية بسامراء.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان أيضا بباب خشبي يتألف من مصراعين، بكل منهما حشوتين صغيرتين مربعتين وحشوة كبيرة مستطيلة، بهن زخارف نباتية ذات قطاع مشطوف لاوراق كأسية وأنصاف مراوح نخيلية محورة عن الطبيعة تبدو أشبه بناقوس مقلوب أو إناء للزهور (اللوحة رقم ٣٠).

وبعد أن جاء أحمد بن طولون إلى مصر أحضر معه أساليب سامراء الفنية التي استوطنت مصر وترعرعت فيها، وسادت الأساليب الجديدة على الأساليب المحلية، واجتذبت الفنانين المصريين فتخلى كثير منهم عن تقاليدهم القديمة الى الجديدة وقد وصلنا بالفعل العديد من أمثلة الأخشاب الطولونية التي نجدها في متحف الفن الإسلامى وفي غيره من المتاحف والمجموعات الخاصة التي تساعدنا على دراسة أساليبها الفنية وتطورها. إذ يلاحظ ان العناصر النباتية قد اتخذت وحدات كبيرة تتسم بعضها البعض ونتج عن هذا التلاحم تغيير كبير في أشكال العديد من العناصر النباتية التي لم تفقد رغم ذلك صلتها بأصولها الهلنستية أو

الساسانية حيث نصادف على الأخشاب الطولونية عناصر الأوراق الجناحية الساسانية الأصل، وعناصر أنصاف الكؤوس التي شاعت في الفنون الهلنستية والساسانية في آن واحد، وظاهرة تجويف قاع العناصر الجناحية والكأسية وهي بدورها مشتقة من الفن الساساني، وتلاصق العناصر بحيث ينعدم الفراغ بينها مما أفضى إلى إختفاء الأرضيات وإختفاء الفراغ أو الظلال العميقة، ويلاحظ أيضا ظاهرة خروج العناصر النباتية من بعضها البعض، بمعنى أن يمتد طرف من العنصر حتى يصبح فرعاً ينبثق منه عنصر آخر قد يتحول طرفه إلى فرع آخر، وهي ظاهرة قديمة عرفت زخارف بلاد الشام في العصر البيزنطي، هذا فضلا عن قصر الفروع قصرا واضحا مما جعل من الصعب ملاحظتها بل وإنعدامها في كثير من الأحيان.

ومن أهم أمثلة الأخشاب الطولونية حشوات عديدة لا يزال بعضها موجودا في مسجد أحمد بن طولون مثل كسوات باطن أعتاب بعض الأبواب التي تكاد تكون نسخة طبق الأصل من قطعة خشبية مزخرفة عثر عليها بقاعة العرش بالجوسق الخاقاني بسامراء، مما يؤكد على الأصل العراقي لهذه الزخارف (اللوحة رقم ٣١)

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بحشوة يزينا زخارف نباتية محفورة حفر مائلا تتألف زخارفها من عناصر نباتية محورة تضم نصف الورقة التي تبدو على هيئة الكلوة وهو عنصر زخرفي لم نشاهده من قبل في زخارف سامراء، وأوراق جناحية نجدها بكثرة في طراز سامراء الثالث الجصى، بعضها أشبه بناقوس مقلوب أو إناء زهور.

ووصلنا أيضا مجموعة من الأخشاب الطولونية يزينا رسوم طيور حور في رسمها لتخضع لأسلوب سامراء الثالث في الحفر، ففي نفس المتحف قطعتان يزينا كل منهما طائرين متقابلين في وضع متماثل، حور رسمهما عن الطبيعة وخضع

لأسلوب الحفر ذى القطاع المشطوف أو المحذب، ويحيط بهما أوراق كأسية وجناحية بالإضافة إلى عنصر الكلوة (اللوحة رقم ٣٢).

ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بقطعة أخرى من نفس الطراز قوام زخرفتها رأس طائر طويل العنق، يتدلى من منقاره نصف ورقة نباتية، ويحيط به أوراق جناحية وعناصر كأسية والورقة التى تشبه الكلوة، تتجلى فيها جميعا ظاهرة القطاع المشطوف أو الحفر المائل بالأسلوب الطولونى (اللوحة رقم ٣٣).

ولم يقتصر وجود أسلوب سامراء الثالث على الخشب المزين بزخارف محفورة فقط، بل وجد أيضا على الأخشاب المرسومة بالألوان، إذ يحتفظ متحف الفن الإسلامى بعدد من الألواح الخشبية يزينها زخارف ملونة، بالأبيض والأزرق اللازوردى كما نجد آثار تذهيب، تتضمن عناصر من الطرازين الثانى والثالث وجد نظير لها على بعض الأخشاب التى عثر عليها فى حفائر مدينة سامراء.

وبالمتحف كذلك بعض الألواح يزينها زخارف دقيقة من الجلد مثبتة بمسامير أو ملصقة على السطح مباشرة، تضم زخارف نباتية تشبه زخارف الطراز الثالث لخص سامراء وتنسب بدورها إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى.

والحديث عن الأخشاب الطولونية يذكرنا بما جاء فى خطط المقرئى من أن خماروية بن أحمد بن طولون بنى فى قصر أبيه بمدينة القطائع مجلسا سماه بيت الذهب «جعل فيه مقدار قامة ونصف صورا فى حيطانه بارزة من خشب معمول على صورته وصور حظاياه والمغنيات اللاتى يغنينه بأحسن تصوير وأبهج تزويق... وجعل على رؤوس هذه التماثيل الأكاليل من الذهب الخالص الأبريز الرزىن والكواذن المرصعة بأصناف الجواهر، وفى آذانها الأجراس الثقال الوزن المحكمة الصنعة، وهى مسمرة فى الحيطان ولونت أجسامها بأصناف أشباه الثياب».

كما أقام فى بستانه «برجا من خشب الساج المنقوش بالنقر النافذ، أى التفريغ، ليقوم مقام الأقفاص وزوقه بأصناف الأصباغ وبلط أرضه وجعل فى تضاعيفه أنهاراً لطافاً... وسرح فى هذا البرج من أصناف القمارى، والدباسى والنونيات وكل طائر مستحسن الصوت».

ورغم قلة الأخشاب الطولونية التى تشتمل على كتابات كوفية وزخارف نباتية تعكس أسلوب سامراء الثالث على الجص فى آن واحد، إلا أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بثلاث قطع من هذا النوع بها كتابات كوفية دعائية نصها «... ويمن وسعادة ونعمة وغبطة» تملأ الأرضية بينها زخارف نباتية من الطراز الثالث.

ويمتلك المتحف نفسه قطعة هامة تنسب الى أواخر الدولة الطولونية عبارة عن لوح مستطيل يزينه زخارف بالحفر البارز تتألف من ثلاثة أسطر من الكتابة الكوفية تتضمن تاريخ سنة ٢٨٧هـ / ٩٠٠م، وينتهى أحد طرفى اللوح بجامة مستديرة بداخلها رسم غزال يقوم فوق أرضية تشتمل على أوراق ثلاثية الشحومات محورة عن الطبيعة، وبالطرف الآخر جامة أخرى مماثلة ولكن يزین داخلها نجمة خماسية يحيط بها أوراق نباتية محورة ثلاثة وخماسية الشحومات (اللوحة رقم ٣٤) مما يؤكد أنه رغم استقرار الطراز العباسى بمصر فى أواخر القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى وسيطرة طراز سامراء الثالث على الزخارف الخشبية إلا أن ذلك لم يقضى تماماً على الأساليب الفنية التى شاعت فى زخرفة الأخشاب الأموية.

وأمدنا هذا العصر أيضاً ببعض الحشوات العاجية من بينها لوح مستدير محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك يزينه أوراق عنب، وثمان حشوات مثلثة الشكل، استخدمت لتطعيم حشوة خشبية بزخارف مجمعة، تنسب الى

النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، أى إلى أوائل العصر العباسى.

بيد أن زخارف التحف العاجية سرعان ما تخلصت من التأثيرات الهلنستية التى سادت زخرفة كل من الأخشاب والعظم والعاج إبان العصر الأموى، وبدأ أسلوب زخرفة التحف العاجية يسير وفق أسلوب الحفر على الخشب الطولونى التى تشبه زخارف الطراز الثالث لخص مدينة سامراء كما يستشف من بعض الحشوات التى عثر عليها فى أطلال مدينة الفسطاط والمحفوظة حالياً فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من بينها قطعة صغيرة مستطيلة الشكل يزينها زخارف نباتية تتألف من فرع نباتى متموج يخرج منه أنصاف أوراق نباتية نفذت بأسلوب الحفر المائل وهناك حشوة أخرى مستطيلة الشكل، أيضاً يزينها زخارف نباتية محفورة تتألف كذلك من فرع نباتى متموج ينبثق منه أنصاف أوراق نباتية متعددة الشحومات تبدو أكثر تطوراً من رسوم القطعة الأولى (اللوحة رقم ٣٥).

ثالثاً: الطراز الفاطمى:

اهتمت الدولة الفاطمية منذ قيامها بالغابات وزرع الأشجار بهدف توفير الأخشاب اللازمة لمراكب الأسطول، ومع ذلك فإن جزءاً كبيراً من الأخشاب أمكن استخدامه فى صناعة الأثاث وأعمال العمارة بدليل أن العصر الفاطمى أمدنا بالعديد من التحف الخشبية التى لاتزال فى حالة جيدة من الحفظ وهى موزعة حالياً على المتاحف الأثرية أو المجموعات الفنية الخاصة أو داخل المباني الأثرية من مساجد وكنائس وأديرة مما يساعد على سهولة تأريخها على وجه الدقة من خلال ما يرد على بعضها من كتابات أثرية أو تواريخ أو من خلال معرفة تواريخ إنشاء المباني التى وجدت أو توجد فيها حتى الآن. وقد جرى التعرف عند علماء الفنون

الإسلامية على تقسيم أخشاب هذا الطراز الى ثلاث مراحل لكل منها خصائصها ومميزاتها.

المرحلة الأولى:

وهي تمثل فترة انتقال من أسلوب الحفر المائل أو المشطوف الذي كان سائدا في العصرين الطولوني والأخشيدي وبين الطراز الذي سيعم إبان القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، فقد أصبحت العناصر الزخرفية محفورة حفرا عميقا وأصبحت تبدو مجسمة بعض الشيء، وصار حجم العناصر الزخرفية أقل حجما عن ذي قبل، كما أصبحت الوحدات الزخرفية تشكل موضوعا متكاملا وليست تكرارا زخرفيا كما كان الحال في أغلب أخشاب الطراز الطولوني الذي إستوحى زخارفه وأسلوبه الصناعي من الطراز الثالث لخص سامراء.

ويمكن نسبة الأخشاب الفاطمية التي تنطبق عليها هذه المميزات الى الثلث الأول من تاريخ الدولة الفاطمية أي أنها لا تتجاوز نهاية القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، وتعد أربطة عقود جامعة الحاكم بأمر الله وثيقة الصلة بطراز هذه المرحلة، إذ يزينها زخارف تتألف من أوراق نباتية متصلة نلاحظ بينها نصف ورقة على هيئة الكلوة التي يشبهها المستشرق لام بالبلطة، ويرجح المرحوم فريد شافعي إنها تطور للورقة الجناحية، كما يقابلنا على أربطة عقود هذا الجامع عنصراً له هيئة غريبة يتألف من فص واحد كأنه نصل سكين مقوس، قد يكون بدوره تطورا عن الورقة النخيلية المقسومة ذات الشحمتين بعد اختزال الشحمة الصغرى، فظهرت الشحمة الكبيرة بهذه الهيئة. وهذه الأربطة تنسب الى سنة ٣٩٣هـ / ١٠٠٣م.

ويمثل هذه المرحلة أيضا باب من خشب شوح تركي، محفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عثر عليه في الجامع الأزهر، وهو يتألف من مصراعين

بكل منهما سبع حشوات مستطيلة، نقش فوق الحشوة العليا فى كلا المصرعين كتابة بالخط الكوفى باسم الخليفة الحاكم بأمر الله الذى قام بإصلاح الجامع الأزهر فى سنة ٤٠٠هـ / ١٠١٠م، ومن الواضح أنه تم تبديل هاتين الحشوتين عند إعادة تركيبهما فانتقل النص الإيمن وحل محل النص الأيسر، الذى حل بدوره محل النص الأيمن. أما بقية الحشوات فيزينها زخارف نباتية لاتزال تحمل ظاهرة القطاع المشطوف وتبدو بجلاء متطورة عن الطراز الطولونى حيث نلمح بين عناصرها الورقة النخيلية المقسومة ذات الشحمتين والورقة التى تتخذ هيئة الكلوة مع زيادة فى طول الفروع بعد أن كانت قصيرة فى طراز سامراء الثالث، وميل واضح نحو زيادة حدة الشطف، كما أصبحت الظلال قوية ويقل فيها التدرج (اللوحة رقم ٣٦).

المرحلة الثانية:

وتعد زخارف أخشاب هذه الفترة تطورا لزخارف أخشاب المرحلة الأولى بالإضافة إلى عودة إنتشار بعض العناصر الزخرفية التى كانت مألوفة من قبل والمنقولة عن الفنون الهلينستية، بيد أن التطور قفز هنا قفزات كبيرة مما جعل لأخشاب هذه الفترة طابعا مميزا لا تكاد تخطئه العين ويمكن نسبته بسهولة إلى هذه المرحلة التى تنسب إما الى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى، فقد صارت الفروع النباتية تشكل تموجات وحلزونات، كما كثر ظهور ورقة العنب ثلاثية الشحومات وبعض العناصر النباتية المركبة التى يتوسطها برعم لعله يرمز إلى كيزان الصنوبر، وظهرت من جديد أوانى الزهور التى ينبثق منها فروع نباتية متموجة، ووجدت أيضا الأرضيات النباتية التى لعبت دورا ثانويا فى الموضوعات الزخرفية التى صارت تتألف أساسا فى أغلب الأحيان من رسوم الكائنات الحية، كالرسوم الأدمية التى يغلب عليها التأثير الساسانى من حيث الجلسة والملابس وما إليها. أما تفاصيل الوجه فان كانت واضحة فنجدتها متأثرة بالفن المصرى المسيحى

أى القبطى، هذا بالإضافة إلى رسوم الحيوانات والطيور، والأشكال الخرافية المركبة من أعضاء الحيوانات والطيور التى يغلب عليها الحركة والحياة، وصارت تنقش داخل مناطق تتوسط الحشوات، ذات محيط متأنق، وزادت الثقوب التى تتوسط بعض العناصر الكأسية أو المراوح النخيلية وأصبحت تملأ أحيانا بعنصر نباتى آخر، كما أصبح الحفر على عدة مستويات قد تصل فى بعض الأحيان إلى ثلاثة مستويات على الحشوة الواحدة.

ويمثل هذه المرحلة الهامة فى زخرفة الأخشاب الفاطمية مجموعة كبيرة من الأخشاب نجد من بينها حشوات مستطيلة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ونجد نظيرا لها فى متحف المتروبوليتان يزينها زخارف تتألف من رأسى حصانين متدبرين فى وضع متماثل تتوافر فيهما القوة والحياة رغم استعمالهما فى أوضاع زخرفية وسط زخارف نباتية تتألف من عناصر متعددة حفر على مستويين (اللوحة رقم ٣٧).

ويحتفظ نفس المتحف بحشوة أخرى مستطيلة الشكل تتميز أيضا بالحفر على مستويين قوام زخرفتها رسم ورقة نباتية كبيرة يحف بها من الجانبين رسم حيوان يغلب عليه الحركة وقوة التعبير ويتدلى من فمه فرع نباتى وحوله رسوم فروع وتعريقات نباتية (اللوحة رقم ٣٨).

ومن أبدع أمثلة أخشاب هذه المرحلة الأخشاب التى عثر عليها فى بيمارستان قلاوون، ويرجح أنها كانت مستعملة بالقصر الغربى الصغير الذى شيده الخليفة العزيز وأكملة وسكن به الخليفة المستنصر الفاطمى وهى تتألف من باب محفوظ بدوره فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يتألف من مصراعين يزين كل منهما مجموعة من الحشوات أصيب بعضها بالتلف حتى لم يبق من زخارفها إلا التخطيط العام. ويتوسط كل حشوة منطقة أقل عمقا من المهاد التى حولها التى

يشغلها رسوم نباتية نجد بينها ورقة العنب الثلاثية الشحمات، بالإضافة الى رسوم الكائنات الحية من نقوش آدمية وحيوانية وطيور، روعى فيها التراصف والتماثل.

ولدينا أيضا مجموعة من الألواح الخشبية التى جاء من هذا اليمارستان، وهى الواح طويلة يزين كل منها ثلاثة أشرطة الأوسط عريض، يحده من أعلى وأسفل شريطان ضيقان يزين كل منهما فروع متسوجة مطردة أو متقابلة فى تماثل، تخرج منها أوراق نخيلية وأنصاف مراوح نخيلية. أما الشريط الأوسط فقد قسم الى مناطق هندسية تتألف من مستطيلات أفقية مدببة الطرفين بالتبادل مع نجوم ذات ثمان رؤوس، يملؤها رسوم آدمية وحيوانية وطيور تمثل موضوعات مختلفة من مناظر صيد وقنص، ومجالس شراب وطرب، ومناظر رقص، ورسوم قتال، ورسوم طيور جارحة ومعها فريستها كالأسد والغزال والبط، والأرانب والصقور والطاواويس والطيوس بالإضافة الى رسوم الحيوانات الخرافية كالبراق وغيره كالطيور ذات الوجوه الآدمية المعروفة باسم، نقشت فوق أرضية من عناصر نباتية دقيقة نقشت على مستوى منخفض عن مستوى المناطق الهندسية والأشرطة الضيقة وعناصر الكائنات الحية، أى أن الزخارف نقشت هنا على ثلاثة مستويات مختلفة العمق. ويلاحظ وجود آثار من ألوان حمراء وزرقاء فى الأجزاء الغائرة من العناصر الزخرفية، مما يدل على أن هذه الألواح كانت ملونة لإظهار تفاصيل الرسوم (اللوحة رقم ٣٩).

ومن التحف الخشبية الفاطمية التى يمكن نسبتها إلى هذه المرحلة أبواب فى كنيسة المعلقة بمصر القديمة، وكنيسة دير البنات بنفس المنطقة، كما ينسب إلى هذه المجموعة ثلاثة أحجبة فى كنيسة أبى سيفين تشبه زخارف حشوائها حشوات أبواب وألواح بيمارستان قلاوون من حيث التقسيم الى مناطق هندسية ومن حيث إحتوائها على أرضية نباتية نجد بينها أوراق العنب الثلاثية الشحمات نقش فوقها

رسوم للطيور والحيوانات، بالإضافة الى الرسوم الأدمية التى تبدو على هيئة قديسين تحيط برؤوسهم هالات، من بينهم أشخاص يمتطون خيولا والبعض الآخر وقوفاً فى أسلوب فنى وثيق الصلة بالأساليب البيزنطية، كما يتخلل الزخارف رسوم صلبان فى أسلوب زخرفى بديع، ولا عجب فى هذا إذا تذكرنا أن أقباط مصر كانت لهم القيادة فى صناعة النجارة وأن الفاطميين عرفوا فى أكثر أيامهم بالتسامح الدينى العظيم.

ومن التحف الخشبية المشهورة من نهاية القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى منبر حرم الخليل فى فلسطين يزينه نص تاريخى نقش بالخط الكوفى المورق، يحمل اسم كل من الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالى، وتاريخ سنة ٤٨٤ هـ / ١٠٩١ - ١٠٩٢ م. ومن المعروف أن هذا المنبر صنع خصيصاً فى السنة المذكورة لمشهد الحسين الذى بناه بدر الجمالى فى مدينة عسقلان، ويرجع أن صلاح الدين الايوبى قام بنقله إلى الخليل فى سنة ٥٨٧ هـ / ١١٩٢ م. وهو يتألف من مجموعة من الحشوات الهندسية الصغيرة التى تشاهد هنا للمرة الأولى يزينها زخارف نباتية حفرت حفراً دقيقاً، نجد بينها أوراق العنب وأوراق نخيلية، مما يافح البعض إلى ترجيح بأن هذا المنبر ليس من صناعة مصر وإنما من صناعة بلاد الشام لأنها سبقت مصر فى استخدام الحشوات الصغيرة ذات الأشكال الهندسية المجمعة بواسطة قنوات أو سدايب، وأيضاً فى استخدام الزخارف الاسلامية الدقيقة المعروفة باسم الارابيسك لتغشية بدن النقوش النباتية الرئيسية، لأن كلا الاسلوبين لم يعرفا فى مصر قبل القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، والمتأمل لهذا المنبر يلاحظ بوضوح مدى الدور الهام الذى تلعبه الزخارف النباتية على حين تشغل الاشكال الهندسية التى تصحبها مكانة ثانوية فى الزخرفة.

وينسب إلى هذا القرن أيضاً أى الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى

مجموعة من الحشوات على شكل محاريب صغير صغيرة نجد خمسا منها فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة. يزين أغلبها رسم لعقد مدبب يقوم فوق عمودين حلزونيين ولكل منهما تاج وقاعدة رمانية الشكل، ويزين داخله البسملة مكتوبة بين العقد والعمودين بخط كوفى، كما نرى حول العقد والعمودين شريطان من الكتابة يتضمن اسم النبي محمد، وعلى، والحسن، والحسين، وبقية الأئمة من الشيعة مثل جعفر، موسى، محمد، على، الحسن، القاسم، والزخرفة والكتابات منقوشة بالحفر البارز على مستويين (اللوحة رقم ٤٠).

المرحلة الثالثة :

تتميز هذه المرحلة الجديدة فى زخرفة الاخشاب الفاطمية بمميزات كثيرة واضحة بدأ التمهيد لبعضها فى المرحلة الثانية فمن الناحية الزخرفية نلاحظ إزدیاد عدد النباتات ذات الأصل الهلينستى حيث نصادف بكثرة كيزان الصنوبر، وورقة العنب خماسية الشحومات، وقرون الرخاء، والفروع المزدوجة بالاضافة إلى النباتات ذات الطابع الاسلامى الصميم مثل الكأس الثلاثى الذى يشبه أوراق العنب ثلاثية الشحومات، والزخارف النباتية الدقيقة التى تعرف أيضاً بالأرابيسك التى صارت تملأ بعض العناصر النباتية، هذا فضلاً عن استخدام الاشكال الهندسية للحشوات الصغيرة بواسطة أجزاء حابسة أو معشقة لهذه الحشوات يطلق عليها قنانات أو سدايب، وذلك بالنسبة للناحية الصناعية أو التطبيقية، وهى طريقة لجأ إليها النجار أو الخراط كما تطلق عليه بعض المصادر التاريخية المعاصرة، وهذا الاسلوب لم يعرف فى مصر قبل العصر الفاطمى حيث بدأت فيه الحشوات كبيرة الحجم ثم أخذ حجمها يصغر ويتضاءل بالتدريج حتى صرنا نجد بين الحشوات مالا تتجاوز مساحته سنتيمتراً مربعاً إن لم يكن أقل من ذلك بسبب فقر البلاد فى الأنواع الجيدة من الأخشاب واعتمادها فى مصنوعات على الاخشاب القيمة

المستوردة من الخارج، وليس بعيد أيضاً أن تكون قلة الأخشاب المستوردة وإرتفاع ثمنها بسبب الحروب الصليبية منذ أواخر العصر الفاطمي، قد حمل النجار على التدقيق في استعماله وعدم التفريط في أى قطعة منه مهما صغر حجمها، ويضيف المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق إلى ذلك، ازدياد عدد سكان البلاد والحاجة الماسة إلى التحف المصنوعة من الخشب لم يترك وقتاً طويلاً لتجفيف الأخشاب المحلية وجعلها صالحة للنجارة كما كان الحال من قبل، الأمر الذى أوحى إلى النجار بفكرة الحشوات والتجميع تفادياً من تأثير جو البلاد من حرارة فى الصيف، وبرودة فى الشتاء على الأخشاب التى لم تجف تماماً، ذلك لأنه يستطيع بواسطة استعمال الحشوات المعشقة أن يحسب حساب التمدد والتقلص فى الخشب.

وخير ما يمثل أخشاب هذه المرحلة باب مسجد السيدة نفيسة الذى ينسبه المرحوم فريد شافعى إلى الربع الثانى من القرن السادس الهجرى/ الثانى الميلادى، وهو يتألف من مصراعين تحتوى حشواتها على كثير من مميزات أخشاب المرحلة الثانية، ومع ذلك فيلاحظ أن المناطق التى تتوسط الحشوات تتألف أساساً من ورقتين فى وضع متدابر، ويتوسطها كلمة "بركة" بالخط الكوفى، نقش كل منهما بزخارف نباتية دقيقة تعد من مميزات زخارف الأخشاب فى المرحلة الثالثة كما هو الحال بالنسبة لباقى التحف الخشبية المنسوبة إلى المرحلة الثالثة كمحراب السيدة رقية ومنبر الجامع العمرى بقوص.

وينسب إلى هذه الفترة أيضاً محراب عشر عليه فى الجامع الأزهر يتألف من حنية مجوفة يكتنفها عمودان ينتهى كل منهما بتاج رمانى الشكل ويرتكز عليهما عقد فارسى يشبه عقود الجامع الأزهر ويحيط بالحنية من الخارج شريط عريض به زخارف نباتية متموجة يليه على الجانبين الأيمن والأيسر أربع حشوات بها زخارف نباتية تضم أوراقاً ثلاثية وخماسية الشحومات، تذكرنا بدورها بأسلوب المرحلة

الثانية، إلا أنه يعلو هذا المحراب لوح من الخشب به خمسة أسطر من الكتابات الكوفية المورقة تتضمن اسم الخليفة الأمر بأحكام الله وتاريخ سنة ٥١٩هـ / ١١٢٥م.

ووصلنا من هذه الفترة محراب من مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة يؤرخ فيما بين عامي ٥٣٢، ٥٤١هـ / ١١٣٧، ١١٤٧م، وهو محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ويتألف من حشوات مجمعة في توزيع هندسي زاد تعقيداً وتنوعياً. حيث إتخذت الحشوات أشكالاً هندسية منتظمة في مجموعات متجاورة وزعت فيها توزيعاً اشعاعياً حول نجمة سداسية الأطراف، ثم جمعت تلك الحشوات على اختلاف أشكالها بالسدايب المعشقة مع بعضها ومع الاطارات الرئيسية التي تضمها جميعاً وهي بدورها مزينة بنقوش نباتية تتألف من فروع ووريقات دقيقة نجد بينها أوراق العنب وعناقيده محفورة بأسلوب قريب من الطبيعة كما نقش تجويف المحراب برسوم نباتية متشابكة تضم بدورها فروع نباتية وأوراق عنب وعناقيده. وللمحراب إطار به شريط من الكتابات الكوفية، كما يجرى حول الحنية شريط آخر (اللوحة رقم ٤١).

ولدينا من هذه الفترة تابوت السيدة رقية من سنة ٥٣٣هـ / ١١٣٨م، وحشوات باب جامع الأفخر من سنة ٥٤٣هـ / ١١٤٨م، وحشوة خشبية محفوظة في متحف برلين يزينها رسوم نباتية تتألف من فروع وعروق مزدوجة وكيزان صنوبر، وأوراق ثلاثية وخماسية الشحومات يتوسطها ثقب تضم بداخلها براعم تشبه الصنوبر، بالإضافة إلى ورقتين جناحيتين نصليتين تتخذان شكلاً هندسياً، والجميع يعلوه زخارف نباتية دقيقة، تذكرنا بدورها بحشوات زخارف منبر الجامع العمري بقوص، ومن ثم يمكن نسبتها إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي.

ويعد المحراب الذى عثر عليه فى مشهد السيدة رقية بالقاهرة من أجمل التحف الخشبية التى تنسب إلى هذه المرحلة، فهو آية فى دقة الصنعة ولا يزال فى حالة جيدة جداً ومعرض حالياً فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهو مصنوع من خشب قرو تركى وحشواته من ساج هندى وخشب زيتون، تتألف واجهته من حشوات مجمعة تمثل تكراراً لوحدة زخرفية فى وسطها نجمة سداسية الأطراف، حولها ست حشوات لكل منها شكل سداسى منتظم تماماً، وهذه الوحدات موزعة بحيث تقع مراكز النجوم فى قمم مثلثات وهمية متساوية الأضلاع. أما المساحات المحصورة بين هذه الوحدات فقد ملئت بحشوات أخرى بعضها خماسى الاضلاع، وبعضها نجمى ممدود، لذا لا يمكن اعتبارها أطباقاً نجمية تامة، بل هى على حد تعبير المرحوم "فريد شافعى" مرحلة من مراحل التنوع الهندسى الذى لم يصل بعد إلى المرحلة التى تظهر فيها أطباق نجمية حقيقية. ومع ذلك فقد نجح الفنان فى جمع الوحدات الزخرفية الهندسية بحيث استغنى عن ملء المسافات بينها بحشوات أخرى من أى شكل آخر. فأينما نظرنا نجد نجمة حولها حشوات منتظمة متمائلة حول محور يشع من مركز النجمة. ولو احتوت تلك الوحدات على اللوزات لأصبحت أطباقاً نجمية كاملة. وهذه الحشوات مزينة بزخارف محفورة تتألف من سيقان نباتية دقيقة تشتمل على أوراق ثلاثية وخماسية الشحومات. ويحيط بحنية المحراب شريط من الكتابات الكوفية تتضمن بعض الآيات القرآنية. كما يزين واجهة المحراب شريط آخر من نفس النوع يتضمن كتابة تاريخية يستشف منها أن التى أمرت بعمل هذا المحراب هى زوجة الخليفة الأمر فى عهد الخليفة الفائز ووزيره الصالح طلائع فيما بين سنتى ٥٤٩، ٥٥٥هـ / ١١٥٤، ١١٦٠م.

ويزين ظهر المحراب وجوانبه مجموعة من الحشوات المجمعة نجد من بينها واحدة كبيرة فى ظهره يعلوها زخارف هندسية تبدو للوهلة الأولى أنها طبق

نجمي، إذ تتوسطها نجمة ذات إثني عشر طرفاً تحتوى على وحدة زخرفية من نجمة سداسية حولها حشوات سدسة، وحول النجمة المركزية عدد مساو من اللوزات يحيط بها حشوات وأجزاء من حشوات أبعد ما تكون عن الكندات كما يشتمل الظهر وجوانب المحراب على أنواع أخرى من الزخارف الهندسية بعضها أساسه نفس الوحدة التي تشاهد في وجه المحراب والبعض الآخر به نفس الوحدة مع تعديل في شكل المسدسات التي استطال في كل منها ضلعان متقابلان فجعلها هيئة ممدودة. وجميع الحشوات على ظهر المحراب وجوانبه يعلوها زخارف نباتية تتألف من فروع وأوراق محفورة إما حفرأ عميقاً أو حفر أقل عمقاً نجد بينها أوراقاً ثلاثية وخماسية الشحمات وعناقيد العنب وقرون الرخاء، وإناءان تخرج منهما فروع نباتية دقيقة.

وهناك تحف خشبية أخرى تنسب إلى نهاية العصر الفاطمي أي المرحلة الثالثة من بينها منبر الجامع العمري في قوص الذي يحمل تاريخ سنة ٥٥٠هـ / ١١٥٥ - ١١٥٦ م، يتألف زخارف من حشوات هندسية تشتمل بدورها على الوحدة ذات النجمة التي يحيط بها مسدسات ممدودة، أما بقية المساحات فقد ملئت بأشكال أخرى مختلفة يعلوها زخارف نباتية ج دقيقة محفورة حفرأ قليل العمق (اللوحة رقم ٤٢).

وفي متحف الفن الاسلامي بالقاهرة باب ذو مصراعين جاء من جامع الصالح طلائع الذي شيد خارج السور الجنوبي للقاهرة في سنة ٥٥٥هـ / ١١٦٠ م، يشتمل كل مصراع على مجموعة من الحشوات المستطيلة الشكل يزينها زخارف نباتية تتألف من فروع وسيقان وأوراق محفورة حفرأ عميقاً داخل مثمانات ونجوم سداسية الاطراف أو ذات اثني عشر طرفاً.

كذلك يحتفظ متحف الفن الاسلامي بواجهة خزانة جاءت من نفس الجامع

تتألف من أربع مناطق، الأولى تشتمل على أربع كوات أو خورنقات يعلو كل منها عقد مفصص به زخارف نباتية، والثانية بها حشوات مستطيلة أو مربعة الشكل يعلوها زخارف نباتية أو عبارات دعائية بالخطين الكوفى أو النسخ نصها "البركة الكاملة"، أو "الجند الصاعد"، أو "البقاء لصاحبه"، وتضم المنطقة الثالثة ثلاث كوات، الوسطى منها يعلوها عقد مفصص. أما المنطقة الرابعة والأخيرة فهي تشبه المنطقة الثانية وتشتمل على حشوات مستطيلة أو مربعة يزينها زخارف نباتية أو عبارات دعائية بالخطين الكوفى أو النسخ نصها "العز الدائم" أو "العمر الطويل" أو "البركة الكاملة" أو "الملك لله وحده".

وإشتهر العصر الفاطمى أيضاً بالخشب المدهون فقد أشار المقرئى فى معرض حديثه عن المنطرة التى أنشأها الخليفة الأمر بأحكام الله على بركة الحبش أنها كانت "من خشب مدهون فيها طاقات تشرف على خضرة وبركة الحبش، وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده، واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر الخركاه".

وقد وصلتنا قطعة صغيرة من الخشب المدهون محفوظة فى دار الآثار الإسلامية بمتحف الكويت الوطنى يزينها بقايا شكل سيدة فى وضعة مواجهه، يغطى رأسها عمامة كبيرة متعددة الطيات، ويتدلى من أذنيها قرط مستدير، تقوم فوق أرضية مزينة برسوم نباتية نقشت باللون الأسود شأن الرسم الآدمى فوق أرضية عسلية اللون، يحيط بها شريط من حباتؤلؤ البيضاء على أرضية سوداء. وهذا الشكل يذكرنا فى الواقع بمنظر لشاب فى مجلس شراب مرسوم بأسلوب الفريسك عشر عليه فى الحمام الفاطمى فى منطقة أبى السعود بالقرب من الفسطاط، وينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وعرف الفاطميون أيضاً تطعيم الأخشاب بالعاج إذ يحتفظ متحف الفن

الاسلامى بالقاهرة بمجموعة من الحشوات الخشبية مطعمة بحشوات عاجية من بينها واحدة مستطيلة الشكل يزين إطار الحشوة الخشبية الخارجية كتابات وهمية حزت بالخط الكوفى، على حين يشغل الحشوة العاجية الداخلية نقش لأرنب وسط أرضية من الزخارف النباتية تذكرنا بأسلوب الحفر على عدة مستويات على أخشاب المرحلة الثانية التى تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وعرف العصر الفاطمى أيضاً أسلوب ترصيع الاخشاب بالعاج عن طريق لصق الزخارف على سطح الخشب مباشرة ثم تملأ الفراغات بين الزخارف بمعجون ملون يزيد فى إبراز العناصر والمصنوعات الزخرفية، وهو أسلوب يشبه الزخرفة بالفسيفساء سبق أن عرفته مصر فى زخرفة أخشاب الطراز الأموى كما نوهنا من قبل ويبدو أنه استمر حتى العصر الفاطمى بدليل تلك اللوحات التى وصلتنا منه وتنسب إلى القرنين الخامس والسادس للهجرة/ الحادى عشر والثانى عشر للميلاد، لعلها كانت جزءاً من قطع أثاث أو جوانب من صناديق من بينها واحدة محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة قوام زخرفتها نسر ينقض على أرنب، يزين كل منهما زخارف هندسية أشبه بالمعينات تزدهم بنقط منتظمة فوق أرضية من أوراق نباتية محورة ذات نهايات مدببة. والنقش محصور داخل جامعة دائرية الشكل يحيط بها إطار عريض يشغله أفرع نباتية متموجة تحصر بداخلها أوراقاً محورة، كما يزين إطار اللوحة الأيمن بقايا كتابات كوفية غير مقروءة (اللوحة رقم ٤٣).

ولم يقتصر استخدام العاج فى هذا العصر على التطعيم والترصيع فقط بل وصلنا من هذه الفترة تحف كاملة من العاج تشهد زخارفها بأنها صنعت تحت حكم الفاطميين من ذلك علبة اسطوانية محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، تخلو من آية عناصر زخرفية باستثناء ثلاث دوائر متداخلة حزت أعلى الغطاء، كما يزين قاعها من الداخل زخارف بسيطة تتألف من رسوم نباتية ومناظر انقضااض تمثل طائرين ينقض أحدهما على الآخر (اللوحة رقم ٤٤).

كما يحتفظ أيضاً بمجموعة من الحشوات التى عثر عليها فى أطلال مدينة القسطنطينية من بينها حشوة مستطيلة يزينها نقش لغزال فى الوسط يعلوه طائر باسطاً جناحيه، ويوجد أسفله رسم لبطة سابحة فى الهواء. والزخارف منفذه فوق أرضية نباتية ومحفورة على مستويين وتنسب بدورها إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٤٥).

وينسب إلى نفس الفترة أيضاً حشوة أخرى يزينها بقايا صائد بالبارز على ظهر جواد، ومحارب أو صياد فى يده رمح وفى أسفلها نقش لسيدة داخل هودج فوق سطح جمل. والرسوم منقوشة أيضاً فوق أرضية من الزخارف النباتية على مستويين. وهناك كذلك حشوة سداسية الاضلاع بنفس المتحف يزينها نقش لحيوان خرافى فوق أرضية نباتية.

ولدينا كذلك حشوة أخرى سداسية الاضلاع محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن قوام زخرفتها أرنبان متدابران يعلوهما طائر باسطاً جناحيه، نقشوا فوق أرضية نباتية على مستويين وهى تنسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٤٦).

ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بحشوة مستطيلة تنسب إلى نفس الفترة تمثل جزءاً من صندوق مستطيل الشكل تضم زخارفها ثلاثة موضوعات: العلوى يمثل باز أو نسر ناشراً جناحيه ينقض على غزال التفت برأسه إلى الخلف، والأوسط يمثل سيدة تعزف على آلة وترية تشبه العود، والثالث يمثل أسد يفترس غزالاً.

والزخارف منقوشة بالحفر البارز فوق أرضية من فروع العنب وأوراقه وثماره على مستويين، وتجمع بين التأثيرات الساسانية والتأثيرات البيزنطية (اللوحة رقم ٤٧).

على أن أبداع التحف العاجية التي تنسب إلى الطراز الفاطمي في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، إطار شبه مربع يتألف من أربع حشوات محفوظة في متحف برلين يزدحم بنقوش آدمية وحيوانية وطيور تمثل موضوعات صيد وقنص وشراب وطرب نفذت بالحفر البارز فوق أرضية من الزخارف النباتية التي تضم أغصان العنب وأوراقه وعناقيده، والرسوم مفعمة بالدقة والحيوية والعناية بالتفاصيل، وتشبه إلى حد كبير اللوحات الخشبية التي عثر عليها في بيمارستان قلاوون، وذلك من حيث الموضوعات الزخرفية والحفر على عدة مستويات وإن تميزت النقوش العاجية بصفة عامة بالعناية بإظهار التفاصيل الدقيقة كالعناية بلامح الوجه وزخارف الثياب والتعريقات النباتية الأمر الذي نعدمه تماماً بالنسبة لزخارف الاخشاب (اللوحة رقم ٤٨).

ووصلنا من العصر الفاطمي أيضاً مجموعة من أبواق الصيد تزينها زخارف محفورة غاية في الاتقان لحيوانات الصيد وطيوره في أوضاع مختلفة داخل دوائر موزعة فقى أشرطة تبدو عليها مسحة اسلامية قوية، اختلف علماء الآثار والفنون الاسلامية في تحديد المكان الذي صنعت فيه، إذ ينسبها البعض إلى صقلية، على حين يعتقد البعض الآخر أنها من صناعة جنوب إيطاليا، ويزعم فريق ثالث أنها من صناعة مصر أو العراق أو الاندلس، ومع ذلك فإن المرحوم "زكى حسن" يؤكد أن زخارف هذه الابواق تمت بصلة كبيرة إلى الزخارف الفاطمية على الخشب والعاج، ويعتقد أيضاً أنها ربما تكون قد صنعت في صقلية على يد فنانين مسلمين في القرنين الخامس والسادس للهجرة/ الحادي عشر والثاني عشر للميلاد، كما يرجح كذلك أن تكون قد قلدت على أيدي بعض صناع الجمهوريات التجارية

الايطالية الذين قاموا بتقليد العديد من المنتجات الاسلامية ابان هذه الفترة (اللوحة رقم ٤٩).

وأمدتنا حفائر الفسطاط كذلك بمجموعة كبيرة من أشكال دمي صغيرة، يرجح أنها كانت بمثابة لعب للأطفال صنعت من العاج أو العظم، يوجد باكتافها عادة ثقب ربما كان الغرض منها تثبيتها بخيوط تحركها، ولعلها كانت تحشى من ظاهرها بالثياب، لأن بعضها ظاهره مجوف ترك دون نحت أو تهذيب، وهى تنسب بدورها إلى العصر الفاطمى فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٥٠).

الفصل الرابع

المعادن

عرفت شعوب ما قبل الاسلام الصناعات المعدنية واتخذت أدوات عديدة تمثلت فى الاسلحة والأواني والقدور والعملات والحلى وأدوات الزينة وغير ذلك من أشياء نافعة، وتعد إيران من أكثر الشعوب التى نالت شهرة واسعة فى صناعة التحف المعدنية قبل الاسلام خاصة فى العصر الساسانى، لوفرة مناجم الفضة والنحاس والقصدير فيها، يشهد بذلك ما كتبه ابن الفقيه عنها فى مطلع القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، إذ يقول: "ولفارس فضل فى إتخاذ الآلات الظرفية المحكمة من الحديد حتى لقد قال بعض الحكماء لما وقفت على أشياء ظرفية عند بعض الملوك من آلات فارس: لقد ألان الله عز وجل لهؤلاء القوم الحديد وسخره لهم حتى عملوا منه ما أرادوا، فهم أحذق الأمة بالأغلال والأثقال والمرايا وتطبيع السيوف والدروع والجواشن".

وحسبنا دليلاً على ذلك أيضاً ما عثر عليه من تحف معدنية صنعت فى العصر الساسانى كالصوانى والصحون الفضية والمطلية بالذهب، المزينة بنقوش بارزة، التى وجدت فى جنوب روسيا وفى شمالى إيران، ويحتفظ متحف الارميتاج فى ليننجراد بمجموعة كبيرة منها، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من التحف الساسانية المعدنية كالاباريق وبعض تماثيل الطيور والحيوانات البرونزية التى تعد فى الواقع حلقة اتصال بين الطراز الساسانى والطراز الاسلامى لأن الاساليب الساسانية فى صناعة المعدن ظلت قائمة على مدى الأربعة قرون الأولى للهجرة، فى كل من إيران والعراق وغيرهما من مناطق العالم الاسلامى لم يطرأ عليها أى تغيير يذكر سواء من حيث الشكل العام للتحف، أو من حيث أساليب الصناعة التى تمثلت فى التسخين أو التخمير كما يطلق عليه حديثاً حتى يسهل تشكيل التحف المعدنية المراد صنعها بواسطة الطرق الذى يعد بدوره من أهم الطرق الصناعية التى استخدمت فى تشكيل التحف المعدنية قبل الاسلام وبعده

حيث كان يتم وضع الصفائح المعدنية فوق سندال من الحديد الصلب حتى يتحمل الطرق الذى كان يتم بواسطة الدقاق أو الجاكوش، بهدف تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب الشكل المطلوب، ومزیداً من الصلابة. وعرفوا أيضاً استخدام أسلوب الصب فى قوالب معدنية للحصول على بعض الأشكال المعينة عن طريق صب المعدن السائل داخل القالب، فيتخذ المعدن المنصهر بعد التجمد الشكل الداخلى للقالب. واستخدموا كذلك اللحام وغير ذلك من الأساليب التى استخدموها جنباً إلى جنب مع الأساليب الأخرى التى اسهموا فيما بعد فى تطويرها وابتداعها. وبعد الانتهاء من تشكيل التحف المعدنية تبدأ عملية تطبيق العناصر الزخرفية وكانت تتم عادة بعدة طرق وأساليب مختلفة أهمها الضغط الذى كان يستخدم فى زخرفة المعادن اللينة مثل الذهب والفضة والنحاس، أما المعادن الصلبة كالبرونز وغيره فكانت تحتاج إلى ضغط شديد أو طرق قوى وكان يفضل فى هذه الحالة تنفيذ الزخارف قبل الانتهاء من عملية التشكيل حيث كانت الصفائح المعدنية توضع على ألواح خشبية ذات زخارف بارزة ثم يضغط عليها ضغطاً هيناً أو طرقاتاً شديداً حتى تكتسب شكل الزخارف المطلوبة التى تبدو بارزة فوق التحف المصنعة.

وعرفوا طريقة أخرى للحصول على زخارف بارزة تمثل فى أسلوب الكشط حول العناصر الزخرفية حتى تبدو بارزة ناثئة. وأجاد صناع التحف المعدنية أيضاً تطبيق الزخارف بواسطة الحز أو الحفر حيث كان يتم إجراء حزوز خفيفة فى بدن التحفة وفقاً للرسم المطلوب بواسطة آلة مديبة. أما الحفر فكان أكثر غوراً وعمقاً على التحف المعدنية. وعرفوا أيضاً زخرفة التحف المعدنية باستخدام أسلوب التفريغ أو التخريم بواسطة آلة حادة، أو التنزيل بالميناء أو النيلو أو التكفيت.

أولاً: الطراز الأموي :

تعد التحف التي وصلتنا من فجر الاسلام والعصر الأموي قليلة للغاية إذ ما قورنت بالتحف المعدنية التي وصلتنا من العصور التالية وأغلبها بطبيعة الحال جاءت من إيران أو العراق، من بينها مجموعة من الصواني، نجد واحدة منها مصنوعة من البرونز محفوظة في متحف برلين لاتزال تحتفظ بالتقاليد الساسانية المعروفة في زخرفة التحف المعدنية لذا تنسب إلى القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، قوام زخرفتها رسوم هندسية ونباتية تتألف من شريط عريض يضم باثكة تتألف من مجموعة من العقود على شكل حدوة الفرس، تزدهم بزخارف نباتية مورقة تتألف من فروع متموجة متشابكة ينبثق منها أوراق عنب ثلاثية وخماسية الشحومات، وأوراق نخيلية وأوراق مجنحة رسمت بالأسلوب الساساني، على حين يشغل مركز الصينية جامة مستديرة بها بناء معماري لعله يمثل عرش كسرى المعروف "بتخت تقدیس" به قباب وعقود وشرافات نقش أسفله زخارف مجنحة تذكرنا بالعناصر الساسانية في تيجان أكاسرة الفرس (اللوحة رقم ٥١).

ولدينا أيضاً بعض الصحن الفضية التي تنسب إلى أوائل العصر الاسلامي يزينها مناظر صيد ورسوم من النوع المألوف في العصر الساساني نقش على بعضها أسماء أصحابها بالحروف البهلوية، من بينها صحن مشهور في متحف الارميتاج عليه رسم للآلهة أناهيت، آلهة النور جالسة فوق ظهر عقاب على مقربة من مجرى ماء، تعزف على مزممار ويحيط بالنقش الذي نفذ بأسلوب الحز البسيط، إطار به زخارف على هيئة قلب، كما يزين الصحن كتابة بهلوية يفهم منها أن هذا الصحن كان خاصاً بأحد أمراء طبرستان باقليم مازندران فيما بين سنتي ١١٠، ١٢٠هـ/ ٧٢٨، ٧٣٨م.

وعثر كذلك على بعض الصحن الفضية المطية بالذهب يزينها بعض

الموضوعات الزخرفية المألوفة فى الطراز الساسانى من ذلك صحن محفوظ فى نفس المتحف عليه نقش بالحفر الغائر يمثل رسماً لكسرى الفرس بهرام جور وخلفه حبيبته أزده أو فتنة وهو يصطاد حمار الوحش، يغلب على رسومه البعد عن الطبيعة، ينسب بدوره إلى أوائل العصر الاسلامى.

ولدينا صحن آخر محفوظ فى متحف برلين نقش فوقه زخارف بارزة تعكس بدورها التقاليد الساسانية تمثل بهرام جور يصطاد السباع، يعلوه رسم لشخص مجنح (اللوحة رقم ٥٢).

وتمثل التحف البرونزية التى صنعت على هيئة تماثيل لطيور أو حيوانات، تستخدم كمباخر أو أنية لحمل المياه، نوعاً آخر من التحف المعدنية المبكرة التى يغلب عليها الروح الساسانية من بينها تماثيل لبطة أو أوزة من البرونز ينسب إلى العراق أو إيران فى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد، يزين ظهرها وموضع الجناحين زخارف من الخطوط والثنايا والالتواءات بالاضافة إلى العديد من العناصر البارزة والذيل الذى يغلب عليه الطابع الزخرفى مما أبعده عن الطبيعة والواقع.

ووصلنا كذلك مجموعة من الأباريق البرونزية ذات أشكال مختلفة، لها فى أكثر الاحيان مقبض طويل وصنبور على هيئة طائر أو حيوان، وبدن كروى أو كمثرى الشكل قد يزينه رسوم حيوانية أو آدمية تنقش داخل مناطق محددة يغلب عليها البساطة وان ظلّا تعكس لنا الروح الساسانية، أو يترك البدن غفلاً من الزخرفة، من أهم أمثلتها مجموعة موزعة على متحف المتروبوليتان فى نيويورك، ومتحف الارميتاج بلينينجراد، ومتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسب إلى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد. من أهمها جميعاً إبريق فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ينسب دون دليل قوى إلى آخر خلفاء بنى أمية

مروان بن محمد على أساس أنه عثر عليه في مدفن ينسب إلى هذا الخليفة في ابي صير الملق باقليم الفيوم، وهو يتألف من بدن كروى الشكل، يعلوه رقبة اسطوانية جزؤها العلوى به زخارف مفرغة وزخارف محفورة قوامها دوائر ووريدات صغيرة صغيرة متماسة يفصل بينها شريط به زخارف بارزة، له مقبض يخرج من منتصف البدن ويرتفع إلى أعلى موازياً للرقبة ثم ينثنى فى أعلاه ويتوج بحلبة من رسوم ورق الاكانتس أو شوكة اليهود تنضم أطرافها كأنها أصابع اليد، وله صنوبر ينبثق من بدن الابريق على هيئة قناة تنتهى بتمثال ديك كبير، مبسوط الجناحين ومشدود الجسم استعداداً للصياح. أما البدن فيزينه زخارف محزوزة تتألف من ستة عقود متصلة تحت كل منها عمودان وفوقه ما يشبه الهلال به دوائر صغيرة أشبه بحبات اللؤلؤ. ويزين داخل العقود وريدات زخرفية تعلو رسوم لأشجار وطيور وحيوانات متقابلة أو متدايرة يفصل بينها رسوم نباتية محورة تذكرنا برسوم شجرة الحياة عند الساسانيين، وله قاعدة مستديرة، منخفضة دقيقة الشكل (اللوحة رقم ٥٣).

والواقع أن القيمة الجمالية التى يتمتع بها هذا الابريق والابداع الثنى الذى يمتاز به يجعلنا نخرجه عن مصاف مجموعة الاباريق المناظرة له التى صنعت فى أوائل العصر الاسلامى فى كل من إيران والعراق، ونؤكد فى شئ من اليقين أنه صنع فى العصر الساسانى فى القرن الخامس أو السادس الميلادى، حيث بلغت صناعة المشغولات المعدنية أوج عظمتها فى الدولة الساسانية ابان هذه الفترة. ولعله كان من بين التحف والذخائر التى غنمها العرب بعد قضائهم على الدولة الساسانية، وآل بطريق أو آخر إلى حوزة الخليفة الأموى مروان بن محمد فى حالة صحة نسبة المقبرة التى عثر عليها فى ابي صير الملق بالفيوم إليه كما زعم المستشرق الالماني زره ومن سار على دربه من علماء الفنون الاسلامية الذين حاولوا نسبة هذا

الابريق إلى العصر الاسلامى استناداً إلى صنوره الذى شكل على هيئة ديك يستعد للصياح وربطوا بينه وبين آذان الفجر حيث يسمع صياح الديكة، ونسوا أو تناسوا أن رسم الطيور الناشرة أجنحتها أمر مألوف فى الديانة الزرادشتية التى تؤمن بأن النور إله الخير، والظلمة إله الشر، وأن هذا الديك يؤذن بإنبلاج الضوء وطلوع الشمس، بدليل أننا نصادفه بكثرة على آثارهم المعمارية والفنية مما يجعل من هذا الابريق تحفة ساسانية، هذا فضلاً عن أننا لم نعثر أو نسمع بأن المسلمين قد اتخذوا من الطيور أو غيرها رمزاً أو كناية عن الآذان أو غيره من شعائر الدين الاسلامى، خاصة فى فجر الاسلام كما تذكر المرحومة سعاد ماهر. ويكفى للتدليل على ذلك أيضاً أن نعقد مقارنة بينه وبين ابريق ممائل محفوظ فى متحف المتروبوليتان ينسب إلى العصر الأموى (اللوحة رقم ٥٤) ويشبه ابريق المتحف الاسلامى ابريق آخر من البرونز من صناعة العراق فى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع و الثامن للميلاد محفوظ فى متحف الارميتاج من حيث البدن الكروى والمقبض والرقبة المرتفعة والقاعدة المستديرة المنخفضة مع بعض الاختلافات الثانوية التى تتمثل فى البدن الكروى الذى يزينه زخارف بارزة مضلعة أشبه بعقود مقلوبة غفل من النقوش، والمقبض الذى اختفت من أعلاه ورقة الاكانتس أو شوكة اليهود وحل محلها نقش لحيوان التفت برأسه إلى الداخل، كما حل محل ديك الصنوبر، طائر بسيط غير مبسوط الاجنحة له ذيل طويل، يغلب عليه الجمود وعدم الحيوية (اللوحة رقم ٥٥).

ويوجد فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى إبريقان من البرونز من صناعة ايران فى نفس الفترة أى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد الأول له بدن كروى مضيع يخلو تماماً من الزخارف ويرتكز على قاعدة مستديرة منخفضة ويعلوه رقبة عريضة تنتهى بفتحة تتخذ هيئة الورقة النباتية

ثلاثية الشحومات، ينبثق منها مقبض مستدير يمتد إلى أن يتصل بأعلى البدن في نهاية أشبه بورقة ثلاثية الشحومات أيضاً ويعلوه تمثال حيوان يغيب عليه الجمود لعله أسد رابض (اللوحة رقم ٥٦).

أما الأبريق الآخر فهو مشكل بالصب له شكل غير مألوف بالنسبة لأبريق أوائل العصر الاسلامي فهو يتميز ببدنه الكمثرى المسحوب إلى أعلى في استطالة واضحة، يزينه أخاديد طويلة محزوزة حلت هنا محل الزخارف المحفورة أو البارزة، يعلوه رقبة مضلعة تنتهي بفتحة متسعة منبسطة شكلت على هيئة نصف مروحة نخيلية أو على هيئة طائرين محورين، يتصل بها مقبض الأبريق الذي يزين منتصفه نتوءات بارزة وبعض الحزوز البسيطة ويعلوه ما يشبه الزهرية أو ثمرة الرمان (اللوحة رقم ٥٧).

وعرفت مصر أيضاً صناعة المشغولات المعدنية رغم قلة ما وصلنا من منتجات القرنين الأول والثاني للهجرة/ السابع والثامن للميلاد، وحسبنا دليلاً على ذلك مجموعة من المباخر البرونزية إتخذت أشكالاً متنوعة وزخرفت بطرق شتى كالنقش والحفر والتفريغ وغير ذلك واستخدم في تجميلها أنواع عديدة من الزخارف كالطيور والحيوانات والرسوم النباتية والهندسية، من بينها واحدة محفوظة في الفرير جاليري في نيويورك تتألف من شكل مربع يتألف من ثلاث وحدات تعلو الواحدة الأخرى، يزين اثنتين منها زخارف هندسية أشبه بمعينات مفرغة ذات إطارات محزوزة، وتضم الوحدة العليا قبة مركزية يحيط بها أربع قباب صغيرة ركنية، يعلو كل منها تمثال لطائر مصمت لعله نسر فقد بعضها، كما يزين كل قبة زخارف نباتية مفرغة تضم أفرع متموجة وأوراق ثلاثية الشحومات وبراعم ووريدات، يحيط بها شريط به مجموعة من الشرافات المستننة، تتكرر على قاعدة المبخرة التي يخرج منها مقبض مستطيل مفرغ بأشكال هندسية ينتهي بتمثال

مصمت لوعل أو غزال فقدت قدميه الأماميتين، يتسم بالجمود وعدم الحيوية، وللمبخرة أيضاً أربعة أرجل شكلت في أعلاها على هيئة رؤوس حيوانات وتنتهى في أسفلها بمخالب سباع، ويعكس لنا شكل المبخرة وزخارفها العديد من التأثيرات البيزنطية والساسانية في آن واحد، وكلاهما يعد من خصائص الطراز الأموى، هذا فضلاً عن أن شكل المبخرة يعد مألوفاً للمباخر التى وصلتنا من العصر البيزنطى ومن العصر المسيحى المصرى أى القبطى إذ يحتفظ المتحف القبطى بمصر القديمة بمجموعة من المباخر التى تشبه من حيث الشكل والزخارف هذه المبخرة (اللوحة رقم ٥٨).

والحديث عن التحف المعدنية فى الطراز الأموى يحتم علينا أيضاً الإشارة إلى بعض الزخارف المعدنية التى عثر عليها فى داخل قبة الصخرة ببيت المقدس، فقد وجدت بعض الألواح والصفائح البرونزية تغطى أعلى معابر المداخل الأربعة للقبة والاربطة الخشبية للمثمن الأوسط يزينها زخارف بارزة مذهبة فوق مهاد طليت من الداخل باللون الأسود، ومن الخارج باللون الأخضر قوامها فروع نباتية متموجة ينبثق منها أوراق عنب خماسية وثلاثية الشحومات، وعناقيد عنب بالاضافة إلى أنصاف المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر وغيرها مما نجده فى زخارف فسيفساء القبة وزخارف قصر المشتى والمسجد الأموى بدمشق.

ثانياً: الطراز العباسى :

تعد صناعة التحف المعدنية فى الطراز العباسى استمراراً للتقاليد الصناعية فى فجر الاسلام والعصر الأموى سواء من حيث الاساليب الصناعية حيث استخدم الصناع طريقة الصب فى القالب والتشكيل بطرق الصفائح أو بالطرق الحرارى واللحام والتجميع وغير ذلك من الأساليب الشائعة والمعروفة، كما استخدموا فى تطبيق العناصر الزخرفية نفس الاساليب المألوفة كالكبس بالآلة

وطرق الزخارف إما على ظاهر التحفة أو على باطنها بالاضافة إلى أسلوب الحفر والحز والتفريغ. هذا فضلاً عن صناعة نفس الاشكال التي شاعت في فجر الاسلام والعصر الاموى كما يشهد بذلك ما وصل إلينا من الصحون والاباريق والمباخر الفضية والبرونزية التي وصلتنا من كل من إيران والعراق ومصر يزينها رسوم وطيور وحيوانات طبيعية وخرافية بالاضافة إلى الرسوم النباتية والاشكال الهندسية من ذلك صحن أو صينية من الفضة مثمنة الاضلاع، محفوظة في متحف برلين، تنسب إلى العراق أو غرب ايران في القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، يزينها جامة مركزية يشغلها حيوان خرافى مجنح لعله السنمور الذى يجمع بين شكل الطائر والأسد والكلب، ينبثق منها ثمان جامات صغيرة تلتف حولها، يزينها على التوالى طيور غريبة الشكل أو زخارف نباتية تتألف من ورقة كأسية بداخلها برعم يشبه الصنوبر وبأسفلها ساق ينتهى على الجانبين بنصفى مروحة نخيلية. ويزين أضلاع المثلث شريط ضيق به رسوم حيوانية مجنحة تعدو خلف بعضها البعض. والزخارف هنا تذكرنا بزخارف خزف البريق المعدنى العراقى الذى ينسب إلى نفس الفترة.

ووصلنا أيضاً من هذه الفترة مجموعة من الاباريق الفضية والبرونزية بعضها يعد استمراراً للأباريق التي شاعت في الطرازين الساسانى والاموى، من ذلك على سبيل المثال ابريقان من البرونز من صناعة ايران أو العراق في القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى محفوظاً بدار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى الاول مازال يجمع بين التأثيرات الهلينستية والساسانية فهو يتألف من بدن كروى وقاعدة مرتفعة قليلاً ورقبة اسطوانية ضيقة من أسفل ومتسعة قليلاً من أعلى، ومقبض يمتد من أعلى البدن موازياً للرقبة يعلوه ثمرة رمان، يزينه زخارف نباتية متداخلة نفذت بأسلوب الحز، تتألف من فروع وأغصان يخرج منها أوراق عنب

ثلاثية الشحومات، وعناقيد كثيرة، ومراوح نخيلية وأنصاف مراوح وأوراق جناحية كبيرة، تكسوا الأبريق من أسفله إلى أعلاه في انسجام يشهد بالدقة والاتقان (اللوحة رقم ٥٩).

والأبريق الثانى يشبه الأول مع بعض الاختلافات الثانوية حيث نجد أن الرقبة أسطوانية مضلعة، والمقبض الموازى لها يتصل بفوهة الأبريق بواسطة نصفي مروحة نخيلية ومزود في منتصفه بثلاث براعم مستديرة، واستبدلت ثمرة الرمان في أعلاه بقرص مستدير، أما القاعدة فقد جاءت على هيئة حلقة مستديرة منخفضة، كما اقتصرت الزخارف على رقبة الأبريق وقاعدته فقط حيث نجد فروع نباتية متموجة تحصر أشكالاً هندسية مستديرة وزعت داخل شريطين على أعلى وأسفل الرقبة، على حين يزين القاعدة رسوماً هندسية بسيطة تتألف من مثلثات ومعينات نفذت بدورها بأسلوب الحز البسيط مما أضفى على الأبريق مسحة من الجمال الفنى المتمثل أيضاً في دقة نسب أجزائه.

وينسب إلى العصر العباسى أيضاً نوع من الأبريق لها بدن كمثرى الشكل زود برقبة قصيرة ضيقة تنتهى بفتحة متسعة شكلت على هيئة ورقة نباتية ثلاثية الشحومات يمتد منها مقبض رفيع ينثنى عدة مرات حتى يتصل بمنتصف البدن ويعلوه نتؤ بارز لورقة نباتية أو تمثال لحيوان، ومزود بقاعدة قليلة الارتفاع ومنفرجة فى أسفلها، من ذلك أبريق من البرونز محفوظ فى إحدى المجموعات الخاصة فى لندن يزينه زخارف بارزة ومحزوزة تضم جامتين بكل منهما نقش لحيوان السنمور الذى نجده بكثرة على المنسوجات الساسانية، هذا بالإضافة إلى الرسوم النباتية التى نقشت على بدن الأبريق خارج الجامات، والمناطق الهندسية البيضاوية والجدائل المحزوزة البارزة التى تزين الرقبة ومقبض هذا الأبريق البديع الذى ينسب إلى العراق أو إيران فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٦٠).

وهناك نوع ثالث من الابريق العباسية التى تنسب بدورها إلى العراق أو إيران فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى من بينها واحد محفوظ فى متحف الارميتاج، مصنوع من الفضة، له بدن كروى وعنق مخروطى الشكل ينتهى بفتحة مستسعة وقاعدة مستديرة منخفضة يزينه جامات مستديرة الشكل تضم بداخلها رسم لطاووس يتدلى من منقاره ورقة نباتية، كما يزين البدن شريط من الكتابات الكوفية، منفذة بأسلوب الحز شأن بقية زخارف الابريق التى تعكس لنا العديد من التأثيرات الساسانية التى استمرت على المصنوعات المعدنية فى كل من العراق وإيران ابان هذه الفترة (اللوحة رقم ٦١).

ووصلنا من هذه الفترة بعض المباخر البرونزية التى صنعت فى كل من إيران والعراق ومصر يزينها زخارف نباتية مفرغة مستمدة من الطراز الساسانى من بينها مبخرة من البرونز تنسب إلى إيران فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، محفوظة فى المتحف الاقليمى بالسويد، تتألف من شكل مربع مكون من ثلاث وحدات تعلو بعضها البعض، العليا تضم قبة يزين أعلاها زهرة ذات سبع شحومات تنتهى كل واحدة بكرة صغيرة مستديرة، ويحيط بالقبة شريط من الشرافات المسننة بعضها مفقود. وهى مزودة بمقبض طويل وبأربعة أرجل حيوانية. والمبخرة مزينة بزخارف نباتية مفرغة ومحزوزة، نجد بينها تفريعات متموجة ومراوح نخيلية، وأنصاف مراوح، وأوراق مجنحة، نقشت بالاسلوب الساسانى تشبه زخارف منبر مسجد القيروان (اللوحة رقم ٦٢).

ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بمثال آخر لمبخرة من البرونز أيضاً لكنها ذات شكل أسطوانى تعلوها غطاء على هيئة قبة، يقف على قمته نسر ناشراً جناحيه، وهى مزودة بأربعة أرجل حيوانية تعلوها رؤوس طيور ومقبضها مفقود فى الوقت الحالى، هى تنسب إلى مصر فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، يزينها

زخارف نباتية مفرغة تضم العديد من التفاصيل المحزوزة، وتتألف من فروع وأغصان ملتوية ينبثق منها أوراق ثلاثية وخماسية الشحومات وعناقيد عنب ومراوح نخيلية وأنصاف مراوح وأوراق مجنحة (اللوحة رقم ٦٣) تعكس لنا العديد من التأثيرات الهلنستية والساسانية التي شاعت في الطراز الأموي واستمرت باقية على مشغولات العصر العباسي المعدنية التي من الواضح أنها لم تتأثر بأسلوب سامراء الثالث على الجص شأن بقية المواد والتحف العباسية الأخرى كالأخشاب والأحجار وغيرها.

ثالثاً: الطراز الفاطمي :

أشار المؤرخون والرحالة الذين زاروا مصر في العصر الفاطمي إلى ما كانت تحويه قصور الفاطميين وأسواق القاهرة والفسطاط من تحف ومشغولات معدنية كثيرة، متنوعة الأشكال والأنواع والمواد والأغراض كالأواني الفضية الثمينة المكثفة بالذهب ذات النقش العجيب والصناعة الدقيقة، والاقداح الذهبية والفضية مختلفة الصناعة والأحجام، والصواني المحلاة بالذهب والسكاكين المذهبة والمفضضة والاباريق المصنوعة من النحاس الأصفر والأواني البرونزية، والمرايا المصنوعة من الحديد والمحلاة بالذهب والفضة، وبعضها مكلل بالجواهر النفيسة، وقطع الحلبي الذهبية والفضية التي لم يصلنا منها للأسف إلا القليل ربما لما كانت تتعرض له المشغولات المعدنية على مر العصور من إعادة صهر وتشكيل من جديد، أو نتيجة للأزمات الاقتصادية والمجاعات التي منى بها العصر الفاطمي وما ترتب على ذلك من نهب لمحتويات القصور الفاطمية وضياعها.

ومع ذلك فإن الحصر الدقيق للتحف المعدنية التي وصلتنا من الطراز الفاطمي تكشف لنا عن وجود مجموعة كبيرة من التماثيل البرونزية الصغيرة شكلت على هيئة طيور أو حيوانات كالأسد الذي كان يعد أحب الحيوانات

وأكثرها ذيو عاً، والكلب والحصان والوعل والایل، والغزال، والأرنب البرى، والطاووس والعقاب والبيغاء وغيرها من الحيوانات والطيور التى كانوا يصطادونها أو يستخدمونها فى الصيد كما يرجح المستشرق الفرنسى مارسيه.

وكان جل هذه التماثيل يستخدم كمباخر أو كصنابير لأوانى المياه أو كأجزاء من فوارات، أو أوانى لحمل المياه تذكرنا بما كان معروفاً فى إيران والعراق فى نهاية العصر الساسانى وفجر الاسلام، وما عرف فى الغرب ابان العصور الوسطى باسم الاكوامانيل من اللاتينية - Aqua بمعنى ماء، و Manus بمعنى يد، وكان رجال الدين والقسس يستخدمونها فى غسل أيديهم قبل القداس وفى أثنائه وبعده، ولعل بعضها كان بمثابة تماثيل للزينة فقط.

يمثل هذه المجموعة البرونزية من التماثيل الفاطمية أسد جالس محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، يزين رأسه وصدره وبطنه ثقب، وله ذيل مجدول ينتهى برأس حيوان لعله تنين مفتوح الفم، يرجع أنه كان جزءاً من فوارة فى أحد المنشآت الفاطمية التى شيدت ابان القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد. (اللوحة رقم ٦٤). ولدينا تمثال لأسد آخر من البرونز محفوظ فى متحف مدينة كاسل بالمانيا ذنبه مفقود، منقوش عليه توقيع صانعه "عمل عبد الله"، ينسب بدوره إلى نفس الفترة. وهناك تمثال لأسد ثالث مثل واقفاً، مفتوح الفم رافعاً ذيله المجدول الذى ينتهى بنصف ورقة نباتية إلى أعلى، عشر عليه فى مزون من أعمال بلنسية، محفوظ حالياً فى متحف اللوفر بباريس. نسبه البعض إلى الاندلس فى القرن السادس أو السابع للهجرة/ الثانى عشر أو الثالث عشر للميلاد مع أن الزخارف النباتية ورسوم الوريدات والطيور، وطراز الكتابة الكوفية المنقوشة بالحز فوق بدنه تؤكد على أنه من صناعة مصر فى العصر الفاطمى، يشهد بذلك أيضاً أنه يشبه تماماً تمثال لأسد رابع محفوظ حالياً

فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن (اللوحة رقم ٦٥).

وفى المتحف الأهلى بميونخ تمثال من البرونز لایل مجوف يزيد روعة وجمالاً قرن طويل يزينة زخارف نباتية محزوزة، وذيل قصير للغاية وفى رقبته وبدنه ثقب مستديرة بالاضافة إلى رسوم نباتية تتألف من فروع وأغصان وأوراق متشابكة، وعلى بطنه كتابة دعائية بالخط الكوفى، اعتقد البعض خطأ أنها تحمل اسم الصانع، وهو من صناعة مصر فى القرن الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد. (اللوحة رقم ٦٦).

ويحتفظ المتحف الاسلامى بدوره بتمثال ظبى طويل الاذنين فاغر فاه يبدو على رأسه بقايا قرنين مفقودين من البرونز، يكسو بدنه شبكة من الفروع والاغصان النباتية تضم أوراق وثمار غير واضحة المعالم داخل جامات مستديرة، لعلها ترمز إلى ثمار الرمان، وعلى الجزء العلوى من ساق الظبى الامامتين زخرفة لوزية الشكل بداخلها شجرة مورقة، نسبه المستشرق الفرنسى جاستون فيت إلى العراق فى الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، بيد ان المرحوم زكى حسن يؤكد نسبه إلى مصر فى العصر الفاطمى لأنه أكثر اعتدالاً فى النسب وأجمل منظرأ من التماثيل التى تنسب إلى فجر الاسلام فى كل من العراق وايران.

وتشبه زخارف هذا التمثال، تمثال آخر ليس محفوظ فى مجموعة كبير بلندن، له أذن وذيل قصير، يكسو بدنه زخارف هندسية ونباتية بارزة محصورة داخل مناطق بيضاوية. كما نلاحظ أن عيون الحيوان استبدلت بوريدة متعددة الشحومات، وهو من صناعة مصر فى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد.

وهناك أيضاً تمثال لحصان من البرونز محفوظ فى المتحف الاثرى فى قرطبة،

يغطي بدن شبكه من الزخارف النباتية التى نقشت على هيئة أقراص مستديرة، عثر عليه فى أطلال مدينة الزهراء التى شيدها الخليفة الأموى عبد الرحمن الناصر، يرجح أنه كان جزءاً من فوارة أحد قصور هذه المدينة، كما يرجح أيضاً أنه صنع على يد أحد صنّاع التحف المعدنية فى البلاط الفاطمى نظراً للتشابه الشديد بينه وبين التحف المعدنية التى تنسب إلى القرنين الرابع أو الخامس لهجرة/ العاشر أو الحادى عشر الميلادى.

وفى متحف قصر بارجلو بمدينة فورنسا حيوان من البرونز يشبه الحصان، يزينه زخارف بارزة تتألف من دوائر وفروع نباتية وكتابة دعائية بالخط الكوفى يشبه الحصان السابق.

ومن التماثيل البرونزية التى تنسب إلى العصر الفاطمى فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر اميلادى، مجموعة من الأرناب البرية من بينها واحد محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من البرونز لارنب صغير فاغر فاه، يتهاى للقفز وقد استرخت احدى أذنيه على ظهره، أما الاذن الأخرى فمفقودة، ويعلو جسده بعض الثقوب، وله ذيل قصير (اللوحة رقم ٦٧).

وفى متحف جامعة هارفارد أرناب آخر من البرونز له أذنان طويلتان مرفوعتان، وذيل قصير، وفم مفتوح، يرجح أنه كان جزءاً من فوارة، يغطي جسده زخارف بارزة تتألف من نقوش نباتية محورة تشكل جامات مستديرة تحصر بداخلها أوراق نباتية ثلاثية الشحومات.

ووصلنا أيضاً تماثيل لبعض الطيور التى صنعت ابان العصر الفاطمى من بينها تمثال لطائر من البرونز محفوظ فى متحف برلين له رأس يزينه حلقة بارزة على الجانبين يتوسطهما ثقبان للعيون، وله منقار معقوف، ورجل قصيرة ذات

مخالب بارزة، وجناحان بارزان يمتد أسفلهما ذيل الطائر الذى يعلو ظهره حلقة مستديرة ليعلق منها، إذ يرجح أنه كان يستخدم كمبخرة، وهو من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٦٨).

وبالمتحف الاسلامى بالقاهرة طائر آخر يشبه له منقار معقوف ورأس كبير مزين بحلقات بارزة، مفقود العينين ويعلو بدنه ثلاث دوائر صغيرة، ورقبة ملساء، وذيله منحرف لأسفل حتى يكون بمثابة قاعدة أخرى يستوى عليها الطائر، ينسب بدوره إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وفى متحف اللوفر بباريس طائر ثالث على شكل طاووس من النوع الذى يطلق عليه أكوامانيل، يعلو رأسه حلقة تشبه التاج وله مقبض مجوف ينتهى برأس نسر يعض عنق الطاووس ويسمح للماء بالجريان من بطنه إلى فوهته، وذيل منبسط على هيئة درع مستدير له ست نتوءات بارزة ويغطى بدنه نقوش محزوزة نجد بينها كتابة لاتينية على صدره نصها "Opus Salomonis erat" أى "عمل سليمان"، لعلها أضيفت إلى التحفة بعد انتقالها إلى أوروبا للدلالة على مدى الإعجاب بدقة الصنعة، لأن سيدنا سليمان كان مثالا للحكمة، وهناك كتابة أخرى عربية نصها "عمل عبد الملك النصرانى" مما دفع المستشرق الفرنسى جاستون ميغنون إلى الاعتقاد بأن هذه التحفة لابد أن تكون قد صنعت فى بلد غير اسلامى يخلو من التعصب الدينى مثل صقلية ونسى أو تناسى أن الفاطميين كانوا يتسمون بالتسامح الدينى ويعضدون الفنانين من كل جنس ودين، لذا يرجح المرحوم زكى حسن نسبة هذا الطاووس إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٦٩).

وتحتفظ مجموعة كير بلندن بحلقة من البرونز على هيئة أسد ينشب مخابه فى جسد حيوان آخر على شكل غزال التفت برأسه إلى الخلف، يزين كل منهما

بعض النقوش المحزوزة التي تبرز عضلات الحيوانين، وهى من صناعة مصر فى القرن الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد. يرجح أنها كانت بمثابة مقبض لغطاء إناء كبير (اللوحة رقم ٧٠).

ويوجد فى متحف برلين أيضاً غطاء إناء من البرونز له قمة مرتفعة أسطوانية الشك يعلوها تمثال لنسر ناشراً جناحيه، يزينه زخارف محزوزة، كما يزين الغطاء شريط من الكتابات الكوفية الدعائية، ينسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

ووصلنا كذلك بعض التماثيل الادمية البرونزية من بينها تمثال صغير لسيدة محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ينسب بدوره إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، يعرف بتمثال ضاربة الدف لأنه يمثل سيدة تجلس القرفصاء تعزف على الدف، يغطى رأسها عمامة ذات نتوءات بارزة، دلالة على الجواهر التى كانت ترصعها، ولها صفائر مجدولة متدلية على كتفيها وظهرها، ويزين جيدها قلادة بالاضافة إلى دملج حول عضدها وسوارين حول ذراعها وخلخال حول ساقها (اللوحة رقم ٧١).

وبالمتحف نفسه تمثال آخر من البرونز لشاب يجلس على مقعد صغير، يغطى رأسه عمامة مرتفعة مدببة الطرف، ويمسك بيده مزمار أو ناي يتفخ فيه، يفنقر جسده إلى دقة النسب حيث يلاحظ أن جذعه أطول بكثير من ساقيه، وهو من صناعة مصر فى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد.

ويعد تمثال العقاب الذى كان يوجد فوق أروقة الكامبوسانتو بمدينة بيزا فى إيطاليا ونقل إلى متحف Dellopera Deldumo بإيطاليا من أشهر التماثيل

البرونزية المجوفة وأكبرها التي وصلت إلينا من العصر الفاطمي، إذ يبلغ ارتفاعه ١٠٥ سم، وطوله ٨٥ سم، ويقال أنه جلب من مصر إلى شبه الجزيرة الإيطالية على يد عموري ملك بيت المقدس فيما بين سنتي ٥٥٩ - ٥٦٩ هـ / ١١٦٢ - ١١٧٣ م، كما يرجح أنه كان جزءاً من فوارة مائية، وهو عبارة عن جسم أسد له رأس نسر أو عقاب وله جناحين، يغطي عنقه وجناحيه ما يشبه قشور السمك ترمز إلى ريش الطائر. أما بدنه فيكسوه زخارف محزوزة تضم رسوماً نباتية وهندسية وكتابات بالخط الكوفي ورسوم طيور وحيوانات، إذ يزين أرجله مناطق لوزية الشكل نقش عليها رسوم صقور وسباع في خطوط حلزونية. أما الكتابات فتدور في شريط حول رقبة الحيوان وعلى جانبيه وتتضمن نصوصاً دعائية لصاحب التحفة "بركة كاملة، ونعمة شاملة" وقد نجح الفنان في اكساب هذا الحيوان الخرافي قسماً وافراً من الحيوية والاتزان والروعة (اللوحة رقم ٧٢).

وإلى جانب التماثيل عرف صناع المعادن في العصر الفاطمي أدوات وأواني متنوعة من بينها مجموعة من الشماعد أو حوامل توضع فوقها المسارج، ولعلها كانت تستخدم أيضاً بمثابة موائد صغيرة للزينة أو لتوضع فوقها أشياء صغيرة. وهي تتألف عادة من عمود مكون من بدن أسطوانى أو مسدس أو مثنى الشكل ينتهى طرفيه بشكل رمانى أو كرة لها شكل مضلع، مزود من أعلى بقرص مستدير، يتوسطه أحياناً مكان لوضع الشمعة، وينتهى من أسفل بقرص مقعر على ثلاث أرجل حيوانية، عثر على العديد من أمثلتها في حفائر مقابر أسوان، وأغلبها يزينه زخارف نباتية وكتابات بالخط الكوفي المزهر تتضمن نصوص دعائية أو أسماء بعض الصناع. أغلب الظن أنها صنعت في القرنين الخامس والسادس للهجرة/ الحادى عشر والثانى عشر لميلاد، ويرجح أنها منقولة عن نماذج قديمة في مصر لأننا نجد تحفاً تشبهها محفوظة في المتحف المصرى وفى المتحف القبطى،

ولعلها استوحت أيضاً بعض النماذج التي صنعت في إيران. ومن أجمل الأمثلة لهذا الضرب من التحف واحد محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة، تزين قاعدته رسوم نباتية وكتابات كوفية دعائية داخل إطار بدور حول اضلاع القاعدة، كما يشتمل على قرص علوي، وفوقه وتحت كره لها سطح مضلع، وفوق القرص اعلوي كتابة كوفية تتضمن اسم الصانع "عمل ابن المكى". ويحتفظ نفس المتحف بنماذج أخرى من هذه التحف من "صنعة أحمد بن محمد".

ويوجد بدار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطني مثال طيب لهذا النوع من الشماعد ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى يتألف من ساق مسدس الأضلاع ينتهى من طرفيه برمانتين تتصل السفلى بقاعدة مقعرة تقوم على ثلاث أرجل حيوانية وتتصل العليا بقرص مستدير أضيف فى وقت لاحق، ويغضى الساق والقاعدة زخارف نباتية تضم أوراقاً ثلاثية الشحمات وأنصاف أوراق كما نجد على الكره المتصلة بالقاعدة كتابة كوفية مكررة نصها "بركة من الله" (اللوحة رقم ٧٣).

ويحتفظ متحف برلين بدوره بعدة نماذج من هذه الشماعد من بينها واحد ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر اميلادى يعلوه قرص مستدير وقاعدته تتألف من تسعة جوانب ترتكز على ثلاث أرجل حيوانية لكل منها دعامة، وله ساق يتألف من ثلاثة أجزاء الأوسط له ستة جوانب بها مستطيلات بارزة، يتصل به من أعلى وأسفل كره تتألف بدورها من ستة جوانب، بكل جانب زخارف مضلعة وبارزة.

وبهذا المتحف نوع آخر من التحف الفاطمية المعدنية من بينها صينية من البرونز يتألف محيطها من دوائر صغيرة تفصلها أطراف مدببة تشبه سن الرمح، بداخل كل منها رسوماً محزوزة تمثل طيوراً، أو أشكالاً هندسية متشابكة، تحيط

بجامعة مركزية تضم بدورها أشرطة ضيقة متشابكة تؤلف مناطق متعددة الاضلاع حول نجمة سداسية الأطراف غير منتظمة الشكل فوق مهاد من الزخارف النباتية المحورة، وهى من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى.

وبالمتحف كذلك بقايا صحن من البرونز ينسب إلى نفس الفترة قوام زخرفة شريط ضيق به كتابات داعائية بالخط الكوفى يلتف حول ست جامات بها رسوم أرناب برية وطواويس حزت فوق مهاد من الزخارف النباتية المحورة تلتف بدورها حول جامة مركزية بها قرص مستدير بارز.

ويحتفظ متحف برلين بشكل آخر من الأوانى الفاطمية عبارة عن هاون يزينه شريطان من الكتابات الكوفية بينهما زخارف نباتية ورسوم وطيور محفورة بدقة واتقان عظيم، يرجع نسبته إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى.

وأمدنا العصر الفاطمى بضرب آخر من المشغولات المعدنية يمثلها بعض الأباريق منها واحد فى مجموعة كير بلندن له ثلاث أرجل مرتفعة وبدن مخروطى ورقبة مرتفعة مضلعة من أسفل ومنفرجة من أعلى، يتصل بها مقبض رفيع موازى لها يعلوه ورقة نباتية متعددة الشحومات، وصنبور على هيئة انبوب مستطيل ينحنى قليلاً إلى الأمام، تنتهى فوهته أيضاً بورقة نباتية. وهو يخلو تماماً من الزخرفة ومع ذلك فيمكن نسبته إلى القرن الرابع و الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد.

وتتضمن نفس المجموعة أيضاً دلو أو سطل من البرونز ينسب إلى نفس الفترة له شكل أسطوانى ومزود بمقبض نصف دائرى يزينه شريطان أحدهما عريض به كتابات داعائية بالخط الكوفى فوق مهاد من الزخارف النباتية يليه شريط آخر به زخارف نباتية متموجة تضم أنصاف أوراق نباتية، نفذت كالكتابة بأسلوب الحز (اللوحة رقم ٧٤).

ووصلنا كذلك من هذا العصر مجموعة من العلب الاسطوانية والصناديق المستطيلة الشكل، إذ يوجد في متحف برلين علبة اسطوانية من البرونز تنسب إلى مصر في القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، تركز على ثلاث أرجل قصيرة وغلظة، وتتألف من وحدتين يجمعهما مفصلتين وقفل لهما نهايات مدببة تم تثبيتها فوق غطاء العلبة الذى يزينه شريط من الكتابات الكوفية التى تقوم فوق مهاد من العناصر النباتية والرسوم الهندسية البسيطة تحيط بزخارف هندسية تشمل على أشربة متشابكة تؤلف فيما بينها شكل معين يتخلله دوائر ومثلثات وأشربة متموجة، ويحصر بداخله مربع يضم رسوماً نباتية، نفذت بالحز البسيط، وهى تشبه علبة أخرى ضمن كنوز كاتدرائية بارى (اللوحة رقم ٧٥).

ولدينا أيضاً صندوق صغير من البرونز يحمل اسم صدقة بن يوسف الفلاحى أحد وزراء الخليفة المستنصر بالله فيما بين ٤٣٦ - ٤٣٩ هـ / ١٠٤٤ - ١٠٤٧ م يزينه زخارف نباتية متموجة ويحيط بغطائه شريط من كتابات كوفية تتضمن اسم صاحب الصندوق وبعض العبارات الدعائية له نقشت بالخط الكوفى فوق مهاد من زخارف نباتية دقيقة نفذت بأسلوب الحز. والغطاء يتصل بالصندوق بواسطة مفصلتين وقفل بهم زخارف محفورة. ولهذا الصندوق أهمية خاصة بالنسبة للمعادن الفاطمية، لأنه يمثل التحفة الوحيدة التى وصلتنا من هذا العصر تحمل اسم صاحبها بالإضافة إلى اسم صانعها الذى يدعى "عثمان".

وأمدنا الطراز الفاطمى ببعض المرايا المعدنية التى استخدمت أبان هذا العصر، إذ يحتفظ متحف بناكى باثينا بواحدة من البرونز المطفى بالفضة مستديرة الشكل، مقبضها مفقود، تنسب إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، يزين ظهرها ثلاث دوائر متداخلة، بها زخارف كتابية بالخط الكوفى ونقوش نباتية طبقت بأسلوب الضغط البارز. الدائرة المركزية منها تضم شريطاً من الكتابة

الدعائية نصها "وبركة تامة وسلامة دائمة وعافية" تحيط بقرص مستدير بارز يزينه ورقة نباتية ثلاثية الشحومات مثقوبة في الوسط، يليها إلى الخارج دائرة ثانية بها صفين من الأوراق النباتية الثلاثية الشحومات المتكررة رصت في تناسق بديع. يحيط بها من الخارج شريط ضيق به كتابة دعائية أيضاً نصها "والسلامة والغبطة (؟) والسعادة بركة تامة وسلامة دائمة (؟) ونعمة دائمة وعافية ونعمة دائمة".

ووصلنا من هذا العصر أيضاً ببعض قطع الحلى الذهبية والفضية والنحاسية من عقود وقلائد وأساور ودمالج وأقراط وخواتم وخلائيل وغيرها نجدها موزعة بين متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، والمتحف الوطنى بدمشق، ودار الآثار الاسلامية بالكويت، ومتحف المتروبوليتان بنيويورك، وقصر بارجلو بمدينة فلورنسا بإيطاليا، ومتحف بناكى بأثينا وغيرها من المتاحف والمجموعات الخاصة.

وتكشف لنا دراسة هذه المجموعة من الحلى عن الاساليب الصناعية والزخرفية التى شاعت ابان هذه الفترة مثل طريقة التشبيك المعروفة حالياً باسم "الشفتيشى" وهى تلخص فى اعداد أسلاك دقيقة من الذهب أو الفضة ثم تشكل منها أشكال متنوعة يربط بينها لحام خاص، قد يثبت فوق صفائح رقيقة من المعدن لتقوية قطعة الحلى وقد تترك الزخارف مفرغة بلا تصفيح.

واستخدموا أيضاً طريقة الحز والحفر، والترصيع بالاحجار الكريمة كالياقوت، والزبرجد، والزمرد والعقيق وغيرها بالاضافة إلى اللآلىء، والتنزيل بالمينا، وهى عبارة عن خليط يتكون من أكاسيد معدنية مختلفة تسحق مع قطع صغيرة من الزجاج ثم تخلط بمادة زيتية، ثم تتحول إلى محلول بواسطة الصهر فى درجة حرارة معينة، وتختلف ألوانها باختلاف الاكاسيد التى تستعمل فيها، وكانت هناك طريقتين للزخرفة بالمينا، الأولى تعرف بمينا الفصوص (Cloisonné)،

وفيهما تصب الميناء السائلة في فصوص معدنية صغيرة أشبه بالقوالب الصغيرة وبعد حرقها في أفران خاصة تلتصق على سطح قطعة الحلى وفقاً للخطة الزخرفية المطلوبة. أما الطريقة الثانية فتعرف بميناء الحفر أو الكشط (Champlevé)، وفيها يتم حفر العناصر الزخرفية حفرًا عميقاً على قطعة الحلى المراد زخرفتها ثم تصب الميناء في الأماكن المحفورة وتحرق في فرن خاص لتثبيت الميناء، وتعتبر هذه الطريقة الأخيرة أسهل تناولاً وأكثر سرعة من الطريقة الأولى وأقل تكلفة.

وتعد العقود والقلائد من أهم قطع الحلى الذهبية التي وصلتنا من العصر الفاطمي، وهي إما مصنوعة من الذهب الخالص أو مرصعة بالأحجار الكريمة من ذلك عقد محفوظ في المتحف الوطني بدمشق يتألف من خمسة صفوف بكل صف مجموعة من الحبات الذهبية المستطيلة والبيضاوية الشكل جمعت بترتيب خاص في سلاسل ذهبية منتظمة، ولدينا عقد آخر يتألف من مجموعة من الحبات الذهبية الكبيرة والصغيرة صنعت بطريقة التشبيك ينسب إلى القرن الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادي عشر للميلاد، عثر عليه ضمن كنز اكتشف في فلسطين عام ١٩٦٣ (اللوحة رقم ٧٦).

وكثيراً ما كانت العقود والقلائد تزود بدلايات ذهبية أو فضية بعضها مرصع بالأحجار الكريمة ومنزل بالميناء، من ذلك دلالة محفوظة بمتحف المتروبوليتان في نيويورك تنسب إلى القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي على شكل هلال يجمع بين طرفيه فص من الفيروز ويزينه زخارف نباتية وهندسية نفذت بأسلوب التشبيك ويتوسطها هلال به طائرين متقابلين نفذاً بالميناء المتعددة الألوان (اللوحة رقم ٧٧). كما يحتفظ المتحف الإسلامي بدلاية أخرى من الذهب على هيئة قرص مستدير من الذهب المنزل بالميناء تنسب إلى نفس الفترة، تشتمل على ثلاثة أشرطة أفقية، العلوى والاسفل بهما زخارف نباتية باللون الأحمر على مهاد

خضراء. أما الأوسط فيه عبارة كوفية نصها "الله خير حافظاً".

ولم يقتصر حلّى العصر الناطمى على العقود والقلائد بل وجدت أيضاً الأطواق التى تزين الرقبة وكانت تصنع عادة من الذهب أو الفضة أو من النحاس الأصفر أو الحديد وكانت تعرف باسم "مخنقة" من بينها واحدة من الذهب محفوظ حالياً فى مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية يزينها كتابات كوفية بارزة نصها "السعادة الدائمة للسيدة العفيفة خديجة بنت الداعى دامت عظمتها" يرجع أنها من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ٧٨).

ووصلنا من هذا العصر مجموعة من الأساور الذهبية والفضية يزينها زخارف بارزة بأسلوب الطرق تتضمن رسوماً آدمية وحيوانية وطيور، ونقوش نباتية، ونصوص دعائية بالخط الكوفى، من بينها سوار محفوظ فى متحف دمشق الوطنى ينسب إلى مصر فى القرن الرابع أو الخامس للهجرة / العاشر أو الحادى عشر للميلاد، يزينه زخارف بارزة تتألف من أشكال آدمية تقوم وسط زخارف هندسية، كان يزين محبسه بعض الأحجار الكريمة لكنها مفقودة فى الوقت الحالى.

ولدينا أيضاً سوار من الفضة محفوظ فى مجموعة دار الآثار الإسلامية بمتحف الكويت الوطنى ينسب بدوره إلى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى يزينه زخارف بالطرق البارز تتألف من زخارف هندسية يقوم بينها رسوم أرناب برية وطيور ورسوم آدمية تمثل مناظر طرب فوق مهاد من زخارف نباتية (اللوحة رقم ٧٩).

وعشر كذلك على بعض الدمالج - جمع دملج - ويقصد به السوار الذى يحيط بالذراع وهو يعد من قطع الحلّى الذائعة الصيت فى العصر الفاطمى من

بينها واحد محفوظ في متحف المتروبوليتان في نيويورك ينسب إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد، يزينه زخارف بارزة تشبه زخارف الأساور المعاصرة، كان ثمن الواحد منها يتراوح ما بين خمسة عشر إلى عشرة دنانير ذهبية.

وأمدنا العصر الفاطمى أيضاً بمجموعة رائعة من الأقراط الذهبية والفضية ذات أشكال متعددة بعضها على شكل الطيور وبعضها على شكل الأهلة والبعض الآخر على شكل الأقراص المستديرة يزيناها زخارف بارزة أو عناصر مفرغة بواسطة أسلاك دقيقة متشابكة، بالإضافة إلى الترصيع أحياناً ببعض الأحجار الكريمة واللآلئ من ذلك قرط من الذهب محفوظ في المتحف الوطنى بدمشق على هيئة طائر قد أمسك كرة صغيرة فى منقاره، ينسب إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد (اللوحة رقم ٨٠). وآخر محفوظ فى نفس المتحف وينسب إلى نفس الفترة على هيئة قلب يتدلى منه أربع دلايات تنتهى بأشكال متنوعة من الذهب، وبالمتحف الوطنى أيضاً قرط ثالث على هيئة قرص غير تام الاستدارة يرصعه مجموعة من الأحجار الكريمة وبعض حباتؤلون ينسب بدوره إلى نفس الفترة السابقة.

وعرف صناع الحلى ابان العصر الفاطمى شأن صناع العصور السابقة واللاحقة صناعة الخواتم الذهبية والفضية والنحاسية التى كانت تزين برسوم نباتية دقيقة بالإضافة إلى الكتابات العربية والفصوص الثمينة من بينها واحد محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك ينسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى يزينه زخارف نباتية نفذت بطريقة الاضافة على حين نقش فوق سطحه كتابة كوفية مفرغة غير مقروءة (اللوحة رقم ٨١).

الفصل الخامس

الفقه

شهدت صناعة الخزف تقدماً كبيراً تحت ظل الاسلام، يشهد بذلك تلك الكميات الهائلة والأنواع المتعددة والأساليب الصناعية والخزفية التي كشفت عنها الحفائر والتنقيبات الأثرية فى شتى أقاليم العالم الاسلامى، فقد صنع الخزافون أوانى شتى تمثلت فى الأكواب والكؤوس والسلاطين والزبديات والصحون والأباريق والقوارير والمسارج والقذور والمباخر والشماعد، بل والتماثيل الصغيرة والبلاطات التى كانت تغشى بها الجدران وغير ذلك.

بيد أنه قبل أن نتعرض لكل هذه الأنواع بالدراسة ينبغى علينا أن نؤكد أن كلمة خزف تعد واسعة المدلول إذ تشمل الأوانى الفخارية والأوانى الخزفية فى آن واحد، لذا كثير ما يقع اللبس بين الفخار والخزف لاسيما فى المؤلفات العربية سواء تلك التى وضعت فى العصور الوسطى أو العصور الحديثة مع أن المقصود بالفخار هو كل ما صنع من طينة طبيعية (Earthenware) محلية تصنع منها الأوانى مباشرة، وهى إذا احترقت فى درجة حرارة معينة فى أفران خاصة، اكتسبت شيئاً من الصلابة وقد وصلنا نوعين من الفخار الاسلامى: فخار غير مطلى أى غير مزجج، وفخار مطلى أى مزجج أو مطلى بطبقة من الزجاج الذائب.

أما الخزف (Pottery) فهو ما صنع من طينة غير طبيعية، أى صناعية، كانت تختلف من إقليم إلى آخر، الجيدة منها تتألف من ثلاث مواد: مرنة، وخشنة، وصاهرة، ولا توجد فى الطبيعة طينة صالحة للاستعمال أى تشتمل على المواد الثلاث السابقة.

ومن المعروف أن كلا النوعين وجدوا فى كل من إيران والعراق ومصر وبلاد الشام منذ فجر الاسلام، وان كنا لا نستطيع أن نؤكد نسبة الأنواع المبكرة إلى إقليم بعينه من هذه الاقاليم دون التعرف على مكونات الطينة المصنوعة منها هذه الأوانى.

أولاً: الطراز الأموي :

رغم أننا لا نكاد نعرف شيئاً واضحاً عن الفخار والخزف الأموي إلا أنه بالامكان التعرف على بعض المنتجات التي وصلتنا من هذه الفترة المبكرة إذ من المعروف أن إيران اشتهرت بصناعة الفخار والخزف منذ العصر الساساني التي تأثرت بها بيزنطة وأملاكها في كل من مصر وبلاد الشام، فقد انتجت نوعاً من الأواني الفخارية الغفل من الطلاء على هيئة قدور كبيرة بصلية الشكل ذات فوهة ضيقة لحفظ السوائل، أو ذات فوهة واسعة لحفظ الحبوب، بالإضافة إلى الأبريق والمسارج الفخارية وغيرها من الأواني التي تنوعت أساليب زخرفتها ما بين زخارف محزوزة في بدن الاناء قبل تمام جفافه بواسطة آلة مدببة، أو زخارف مضافة بخيوط رفيعة أو سميكة من نفس طينة الاناء، قبل جفافه بواسطة قرطاس أو قمع وهي تعرف في المصطلح الفني باسم طريقة الباربوتين (Barbotine). وكانت زخارف هذا النوع تشتمل على رسوم كائنات حية من أشكال آدمية أو حيوانية، نقشت بأسلوب رمزي بعيد عن الطبيعة، بالإضافة إلى بعض الرسوم الهندسية من خطوط أفقية أو عمودية أو مائلة أو متعرجة (زجاج)، أو عناصر نباتية يغلب عليها التحوير، من ذلك ابريق من الفخار محفوظ في متحف المتروبوليتان في نيويورك، يقال أنه عثر عليه في ساوه بايران، يزينه نقش لغزالين بينهما زخرفة نباتية محورة ترمز إلى شجرة على أرضية نباتية ذات طيور، ينسب إلى القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي (اللوحة رقم ٨٢)، واستخدموا أيضاً زخرفة رأس المسمار عن طريق إضافة أقراص صغيرة مستديرة من الطينة إلى الاناء قبل أن يجف، ثم يضغط عليها برأس مسمار فتأخذ شكل الزهرة، وقد عثر على أمثلة من هذا النوع أيضاً في كل من العراق وإيران، وعرفوا كذلك استخدام القوالب الفخارية لإنتاج كميات ضخمة من الأواني الفخارية الغفل من الطلاء

الزجاجي، ذات الزخارف البارزة، وكان جسم الاناء يصنع عادة من جزئين منفصلين ثم يضاف إليهما بعد ذلك كل من العنق والمقبض والقاعدة، وقد أمدتنا بلاد الشام بابر يق من هذا النوع محفوظ في دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطني ينسب إلى القرن الأول أو الثاني للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد، له بدن كروى ورقبة طويلة مرتفعة ومقبض مواز لها، قوام زخرفية نقوش نباتية تتألف من أفرع متموجة يخرج منها أوراق عنب وعناقيد تعكس لنا الرصيد الزخرفي الهلينستي الذي كان سائداً في بلاد الشام قبل الاسلام، بالاضافة إلى أشرطة ضيقة بها زخارف هندسية تشبه حبات اللؤلؤ (اللوحة رقم ٨٣).

ومن المتحف الفخارية الغفل من الطلاء التي وصلتنا من هذا العصر المبكر مجموعة من المسارج الزيتية أغلبها بيضاوية الشكل، صنعت بطريقة القالب، يزينها زخارف بارزة تتألف من أوراق عنب وعناقيد، ورسوم حيوانات وطيور أو زخارف هندسية، هذا فضلاً عن الكتابات الدعائية والحكم والأمثال وأحياناً أسماء بعض الصناع، إذ يوجد سراج في دار الآثار الاسلامية بالكويت يزينه زخارف هندسية وكتابات كوفية بسيطة على درجة كبيرة من الاهمية لأنها تتضمن اسم الصانع «صنعة يزيد بن صهيب» ومكان الصناعة «جرش» وسنة الصنع «سنة تسع وتسعين» أي في القرن الأول الهجري/ أوائل الثامن الميلادي (اللوحة رقم ٨٤).

ولدينا سراج آخر محفوظ في نفس المتحف يزينه فروع متموجة ينبثق منها أوراق عنب خماسية الشحومات، وعناقيد عنب، بالاضافة إلى بعض الطيور من صناعة بلاد الشام في نفس الفترة، وهو يشبه سراج آخر ضمن مجموعة متحف الفن الاسلامي بالقاهرة من صناعة مصر في العصر الأموي يزينه أيضاً أغصان متموجة زودت بأوراق عنب وعناقيد عنب وكيزان صنوبر تذكرنا بزخارف قبة الصخرة ببيت المقدس البرونزية، بقي أن نشير في النهاية إلى أن بعض مسارج هذا المتحف المبكرة تحمل اسم الصانع «المعلم أحمد الجمعة».

وأمدتنا الحفائر الاثرية أيضاً بكميات كبيرة من الأواني الفخارية المطلية فى كل من ايران والعراق وبلاد الشام ومصر فى تلك الفترة المبكرة تشبه الأواني الفخارية غير المطلية من حيث الشكل وأسلوب تطبيق الزخارف، بيد أنها تتفرد عنها بما يكسوها من طلاءات زجاجية شفافة أو ذات لون واحد تكشف عما تحتها من زخارف محزوزة أو بارزة أو مضافة، من ذلك قدر كبير عثر عليه فى حفائر سوسة، يزدان بزخارف محزوزة، وزخارف بارزة عملت بطريقة الباربوتين، ومزجج بطلاء أزرق ضارب إلى الخضرة محفوظ فى متحف اللوفر فى باريس ينسب إلى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد، وينطق بقوة التأثيرات الساسانية التى نراها فى زخارفه وفى خطوطه الرئيسية، وفى شكله العام. ولدينا إناء آخر محفوظ فى المتحف الوطنى فى دمشق ينسب إلى نفس الفترة، يكسوه طلاء زجاجى أزرق ضارب إلى الخضرة يزينه زخارف هندسية محزوزة وزخارف بارزة وكتابات كوفية بسيطة. كما يوجد ابريق من هذا النوع فى مجموعة دار الآثار الاسلامية بالكويت يكسوه طلاء زجاجى أخضر شفاف ويزينه زخارف بارزة بطريقة الباربوتين ينسب إلى ايران أو العراق فى نفس الفترة (اللوحة رقم ٨٥). وينسب إلى العصر الأموى كذلك بعض التحف الخزفية التى جاء أغلبها أيضاً من العراق وإيران التى كانت تعد صاحبة السبق فى مجال صناعة الخزف منذ العصر الساسانى، أو من بعض أملاك الدولة البيزنطية كبلاد الشام ومصر حيث عمل الخزافون فى أوائل العصر الاسلامى على تقليد نوع من المصنوعات الخزفية التى كان البيزنطيون قد قصدوا به تقليد الأواني الذهبية والفضية لتمكين أصحاب الدخل المتوسط ممن لا تسع مواردهم المادية لشراء تلك الأواني المعدنية الثمينة، من اقتناء ما يشبهها، فجعلوا زخارف هذا النوع بارزة أشبه ما تكون بالتحف المعدنية نفذت بواسطة القالب، وقاموا بكسوة الطلاءات الزجاجية بنوع من الأكاسيد المعدنية وحرق الأواني مرة ثانية فى أفران الخزف

لإكسابها نوعاً من البريق الذهبى.

وقد قامت مصر بتقليد هذا النوع من الخزف باعتبارها كانت جزءاً من الدولة البيزنطية حيث ورث الخزافون فيها هذه الصنعة عن البيزنطيين، ولكن يستلفت النظر فى القطع المصرية المقلدة للخزف البيزنطى أن بعضها يتضمن كتابات عربية جاء فى بعضها اسم صانع ينسب إلى مدينة البصرة، إذ يحتفظ المتحف البريطانى فى لندن بصحن مربع من هذا النوع نقرأ عليه «عمل أبو النصر البصرى فى مصر». مما يدفع إلى الاعتقاد بأن هذا الخزاف العراقى قد هاجر إلى مصر ليجد مجالاً أوسع لترويج صناعته، لاسيما وقد وصلتنا أمثلة كثيرة من هذا النوع من الخزف ذى الزخارف البارزة تنم طينته عن الأصل المصرى، وبعضها تنم طينته عن الأصل العراقى كما يؤكد المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق، ومقارنة زخارف هذه القطع بعضها ببعض تكشف لنا عن التأثير البيزنطى فى قطع مصر. وعن التأثير الساسانى فى قطع العراق التى استمر انتاجها إلى أوائل القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، من ذلك بقايا صحن من الخزف أرضيته حمراء يزينها زخارف بارزة تمثل ثلاث أوزات تحمل كل منها فرعاً نباتياً فى منقارها باللونين الأزرق والبنفسجى كان فى مجموعة هامبورج بباريس ينسب إلى القرن الثانى أو الثالث للهجرة/ الثامن أو التاسع للميلاد (اللوحة رقم ٨٦). ولدينا أيضاً صحن من الخزف العراقى ذى الزخارف البارزة، معروض فى متحف اللوفر بباريس عثر عليه فى حفائر سوسه، تتجلى فيه الزخارف النباتية المتأثرة بالاسلوب الساسانى. وهناك مثال ثالث محفوظ بالمتحف البريطانى فى لندن يزينه زخارف بارزة تتضمن بعض الأمثال العربية منقوشة بالخط الكوفى فوق أرضية من الزخارف النباتية والهندسية نفذت بطريقة القالب، يكسوه طلاءات معدنية خضراء، ينسب بدوره إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ٨٧).

ويرجح بعض الباحثين أن هذا النوع من الخزف ذى الطلاءات المعدنية، يعد بمثابة الخطوة الأولى لإنتاج خزف البريق المعدنى الذى يعد من أهم المنتجات الخزفية فى الطراز العباسى.

ثانياً: الطراز العباسى :

استمرت صناعة الأوانى الفخارية الغفل من الطلاء أو المطلية بطلاءات زجاجية زرقاء أو خضراء وذات الزخارف البارزة التى تتألف من أشربة بها أقراص مستديرة تشبه حبات اللؤلؤ، وفروع وأغصان ينبثق منها أوراقاً نباتية جنباً إلى جنب مع بعض المصنوعات الخزفية التى ظهرت فى الطراز الأموى مستمرة فى العصر العباسى الذى لم يقتصر على تقليد الأوانى الساسانية والأوانى البيزنطية، بل عمد أيضاً إلى تقليد الأوانى الصينية نظراً لما تمتعت به الصين من شهرة واسعة فى المصنوعات الخزفية، التى حظيت بمكانة سامية لدى الخلفاء العباسيين وأصبحت تفضل عند الإهداء على غيرها من التحف الأخرى، وحسبنا أن نشير هنا إلى تلك الهدية التى بعث بها على بن عيسى والى خراسان إلى الخليفة هارون الرشيد، إذ كانت تشتمل على "مائتى قطعة من الصينى الفرفورى من الصحون والكؤوس وغيرها مما لم يشاهد مثلها فى قصر أى ملك، وألف قطعة أخرى من الصينى من الأوانى الكبيرة والكاسات الواسعة، وزهريات صينية كبيرة وصغيرة". كما يتجلى إعجاب المسلمين بالخزف الصينى من خلال أقوال بعض الرحالة والمؤرخين المعاصرين منذ ذلك على سبيل المثال ما ذكره الرحالة العربى سليمان الذى زار بلاد الصين فى سنة ٢٣٨ هـ / ٨٥٢م إذ يقول: "أنهم يجيدون عمل الغضار الجيد ويصنعون منه أقداحاً فى رقة القوارير الزجاجية مع أنها مصنوعة من الغضار" أى (الخزف).

ولقد كان هذا الإعجاب حافزاً للخزافين المسلمين على تقليد الخزف الصينى

رغبة في زيادة الكسب ومحاولة لارضاء الذوق العام الذى كان يفضل هذا الخزف، وأنتجوا أنواعاً شتى من الخزف الاسلامى فى العصر العباسى، والعصور التالية بوحي من الخزف الصينى بهمنا منها نوعين هما الخزف المقلد لأسرة تانج (Tang) الصينية التى حكمت بلاد الصين فيما بين سنتى ٦١٨ - ٩٠٦ م، والبورسلين الصينى.

النوع الأول وصلنا معه أوانى يزيناها أشرطة متجاورة أو بقعاً متناثرة على جدران الأوانى من ألوان مختلفة، أى أنه إما بقلم أو مخطط، أو مبقع، وتتلخص طريقة صنعه فى أن تكسى الانية بعد تشكيلها بطبقة رقيقة من طينة فاتحة اللون تعرف فى المصطلح باسم البطانة (Slip)، ثم ترسم الزخارف فوقها بألوان متعددة ثم تغشى الانية بطبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف، من ذلك صحن مرسوم بخطوط خضراء وحمراء وبنفسجية محفوظ فى دار الآثار العربية ببغداد، له قاعدة من ثلاثة قوائم ينسب إلى القرنين الثانى أو الثالث للهجرة/ الثامن أو التاسع للميلاد.

وعثر أيضاً على أوانى من هذا النوع يزيناها زخارف محزوزة فى طبقة البطانة يطلق عليها اصطلاحاً اسم سجرافيتو (Sgraffito) قوامها زخارف نباتية وكيزان صنوبر ورسوم هندسية ومرقشة بعدة ألوان مختلفة تحت طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف من بينها واحد محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك يزينه عناصر كأسية تضم بداخلها مراوح نخيلية تلتف حول جامة مركزية بها زخارف هندسية تضم معينات نقشت باللون الأخضر والاصفر والارجوانى والعاجى، تحت طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف وهو ينسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٨٨).

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بصحن آخر من هذا النوع ذى

الزخارف المحزوزة فى طبقة البطانة، قوامها دوائر تضم أشكالاً مخروطية حولها فصوص تبدو وكأنها أوراق محورة عن الطبيعة، لكل منها عدة شحومات ووسطها براعم تشبه كيزان الصنوبر، يعلوها ألوان تحت طبقة من طلاء زجاجى شفاف ضارب إلى الخضرة، ينسب بدوره إلى نفس الفترة.

وهناك مثال آخر من هذا النوع ضمن مجموعة دار الآثار الإسلامية بمتحف الكويت الوطنى قوام زخرفته طائر مبسوط الجناحين يزين بدنه وجناحيه أقواس محزوزة ويزدحم برقش من الألوان الخضراء والأرجوانية والصفراء والبنية تحت طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف، ينسب إلى خراسان أو نيسابور فى إيران فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ٨٩).

وجدير بالذكر أن هذا النوع من الخزف المرسوم والمحزوز تحت طبقة الطلاء الذى صنع تقليداً للخزف المنسوب إلى أسرة تانج الصينية قد عثر على أمثلة منه فى كل من سامراء بالعراق والفسطاط بمصر يطلق عليه خطأ اسم خزف الفيوم، كما وجد فى نيسابور وخراسان وسمرقند فى ماوراء النهر، حيث يعتقد أنه أستلهم من الأوانى الحجرية الصينية المموجة أو من أوانى أسرة تانج الخزفية ذات الزخارف الثلاثية الألوان المؤلفة من الأخضر الأرجوانى والبنى، وأن نفى البعض هذا التأثير الصينى بحجة أنه لم يعثر فى الشرق الأوسط حتى الآن على قطعة واحدة موثقة من صنع الصين.

أما النوع الثانى من الخزف العباسى الذى قيل أيضاً أنه صنع تقليداً للبورسلين الصينى المنسوب بدوره إلى أسرة تانج فهو عبارة عن خزف ابيض مزجج بطلاء قصديرى، يزينه زخارف قليلة تمثل نقوشاً نباتية أو هندسية أو كتابية رسمت باللون الأزرق الكوبالتى أو الأخضر. ومعظم منتجات هذا النوع سلطانيات وصحون غير عميقة وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جداً، عثر

عليها فى كل من سامراء بالعراق، والسوس والرى وساوه وقم، مما يعنى أن صناعته قد شاعت فى أماكن متعددة من العالم الاسلامى بدليل اختلاف تركيبة الطينة المصنوعة منها أوانى هذا النوع.

وقد وصلنا أوانى كثيرة كاملة من هذا النوع تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى نذكر منها على سبيل المثال صحن محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة تتجلى فيه الزخارف الهندسية والنباتية بشكل رائع، إذ نجد رسماً هندسياً يملأ مركز الصحن قوامه جامعة مفصصة تضم بداخلها نجمة سداسية الاطراف بوسطها وريدة ذات ثمان شحمات (اللوحة رقم ٩٠). وهناك مثال آخر محفوظ فى متحف طهران قوام زخرفته رسم نخلة فى وسط الاناء رسمت باللون الأخضر يحيط بها أنصاف مراوح نخيلية، ولدينا أيضاً صحن ثالث محفوظ فى متحف الاجناس بميونخ يزينه أربع ورقات نباتية متعددة الشحمات يتوسطها عبارة بالخط الكوفى نصها «بركة لصاحبها عمل محمد الصينى؟» (اللوحة رقم ٩١).

ومن المعروف أن هذا النوع من الخزف الذى عثر عليه فى حفائر سامراء قد أمدنا بأسماء بعض صناعه مثل "عمل الأحمر"، "عمل ابى خالد"، "عمل كثير بن عبد الله"، "عمل أبو العون"، "عمل صالح". ووصلنا أيضاً من هذا النوع بعض الأوانى التى اقتصرت زخارفها على كلمة واحدة مثل كلمة "بركة" التى نجدها منقوشة باللون الازرق على حافة صحن محفوظ فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى ينسب إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى/ التاسع أو العاشر الميلادى (اللوحة رقم ٩٢).

وعثر أيضاً فى كل من نيسابور بإيران على بعض أوانى هذا النوع اقتصرت زخارفه على شريط دائرى من الكتابات الكوفية، يلتف حول الحافة الداخلية للإناء، نقشت باللون الاسود بدلاً من الازرق، تتضمن بعض الحكم أو الامثال

الشعبية. من ذلك إنشاء محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك ينسب إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى/ التاسع أو العاشر للميلاد نقرأ عليه "التدبير قبل العمل يؤمنك من الندامة اليمن والسلامة" (اللوحة رقم ٩٣).

كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس بصحن آخر من هذا النوع ينسب إلى نفس الفترة، يزين حافته عبارة كوفية نصها "الحلم أوله مر مذاقه لكن آخره أحلى من العسل، السلامة".

وكما اتقن الخزاف المسلم كل من الخزف الساسانى والخزف البيزنطى والخزف الصينى، فقد اتقن كذلك ابتداء أنواع خزفية جديدة منها خزف البريق المعدنى الذى تطلق عليه المصادر العربية اسم الغضار المذهب، الذى يرجع بعض علماء الفنون الاسلامية ان سبب ظهوره يرجع بالدرجة الأولى إلى بعض الاحاديث النبوية التى دعت الناس إلى التقشف والبعد عن الترف وعدم استعمال الأواني المصنوعة من الذهب والفضة التى شاع استخدامها قبل الاسلام وبعده إذ يقول النبى صلوات الله عليه وسلامه فى أحد الاحاديث "لا تشربوا فى آنية الذهب والفضة، ولا تأكلوا فى صحنائها، فإنها لهم فى الدنيا ولنا فى الآخرة". ويقول كذلك فى حديث آخر: "الذى يشرب فى إناء الفضة إنما يجرجر فى بطنه نار جهنم".

لذلك اتجه التفكير إلى إيجاد نوع من الأواني الخزفية يضاهى بريقه بريق أواني الذهب والفضة التى دعت الأحاديث النبوية إلى تركها وعدم استخدامها فكان التوصل إلى إنتاج خزف البريق المعدنى أو الغضار المذهب الذى كانت تغطى أوانيها بعد تشكيلها بطبقة رقيقة من البطانة ثم تسوى فى الفرن، ثم تغشى بعد تسويتها بطبقة من الطلاء الزجاجى القصديرى المعتم ويعاد تسويتها مرة ثانية فى الفرن لتثبيت الطلاء، ثم تطبق عليها الزخارف بمزيج من مواد مختلفة قوامها

الكبريت وأوكسيد الفضة، وأكسيد النحاس الأحمر، وبرادة الحديد أو أى حمض آخر تذاب فيه هذه الأكاسيد المعدنية، ثم تسوى الأوانى للمرة الثالثة فى فرن تكون ناره هادئة وهواؤه قليل ودخانه كثير، فتخرج الأوانى وقد اكتسبت طبقة لامعة متألثة. لذلك يعد خزف البريق المعدنى من أكثر أنواع الخزف الاسلامى تكلفة نظراً لتلك العمليات المتعددة التى يمر بها.

وينسب بداية ظهور الغضار المذهب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، حيث عثر على قطع كثيرة منه فى شتى بقاع العالم الاسلامى فى كل من إيران والعراق ومصر وشمال افريقية، لذا واجهت علماء الآثار الاسلامية مشكلة تحديد الموطن الأصلى له وتضاربت أقوالهم بصدد هذا الموطن. فمن قائل أن إيران هى الموطن الأصلى لصناعة خزف البريق المعدنى، استناداً إلى شهرة إيران فى صناعة الخزف قبل الاسلام وبعده، وأيضاً للعثور على أفران لصناعة هذا النوع فى كل من مدينتى السوس وساوه وبجانبها حوامل للأوانى عليها آثار مادة البريق المعدنى حيث نادى بهذا رأى كل من "ميجون وفنيه وبيزار" من علماء المدرسة الفرنسية.

على حين زعم علماء المدرسة الالمانية وعلى رأسهم زاره أن صناعة خزف البريق المعدنى نشأت فى العراق وفى مدينة سامراء بالذات التى تعد فى رأيهم بمثابة الوطن الأول للخزف ذى البريق المعدنى، بل واختصت بالبريق المعدنى ذى اللون الأرجوانى دون غيرها من مدن العالم الاسلامى.

أما العالم البريطانى بتلر فقد خالف آراء من سبقه من علماء الفنون الاسلامية وأكد نسبة هذا النوع إلى مصر باعتبار أنها البلد الذى عرف فن تزجيج الخزف قبل غيرها من البلاد، فهى عريقة فى صناعة الخزف وبالتالى قديرة على اختراع هذا النوع وقد أيدته فى رأيه هذا عالم آخر هو مارتن الذى اعتبر بدوره أن

مصر هي المصدر الأول لهذا النوع من الخزف.

ومع أن هذا الرأي الأخير قد لقي هجوماً عنيفاً ونقداً شديداً من جانب بعض علماء الآثار الإسلامية الذي أيد بعضهم من جديد النظرية الإيرانية، وأيد البعض الآخر النظرية العراقية، فإن العثور في حفائر الفسطاط بمصر على كأس من الزجاج المزين بزخارف نقشست بماء البريق المعدني، ويحمل اسم "عبد الصمد بن علي" الذي كان والياً عباسياً على مصر في سنة ١٥٥ هـ / ٧٧٢ م، وعلى بقايا إناء صغير مزين بدوره بمادة البريق المعدني ويحمل اسم مصر وتاريخ سنة ١٦٣ هـ / ٧٧٩ م، يعد بمثابة دليلاً قوياً وحاسماً على أن مصر هي الموطن الأول لهذا الخزف وحسبها في ذلك أنها عرفت مادة البريق المعدني واستخدمتها في زخرفة الزجاج منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي، أي قبل ظهورها على الخزف بنحو قرن من الزمان.

خلاصة القول أن الزخارف التي وجدت على خزف البريق المعدني في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي قد تشابهت إلى درجة كبيرة بحيث أصبح من الصعب في كثير من الأحيان نسبتها إلى إقليم بعينه دون الاعتماد على تحليل الطينات المصنوعة منها الأواني، ومع ذلك فإنه يمكن القول أن الأواني الإيرانية إمتازت بما عليها من رسوم الكائنات الحية من طيور وحيوانات ونقوش آدمية بعضها يدل على براعة نسبية في الرسم وعناية بالخطوط التي تكسب الرسوم مسحة خاصة وتعبير قوي، رغم أن الرسوم الأدمية جاءت بسيطة تشبه رسوم الاطفال ذات اسلوب تجريدي تعبيرى بحت، بينما رسمت الطيور والحيوانات باسلوب قريب من الطبيعة إلى حد ما متأثرة بالاسلوب الساساني فوق مهاد من نقط منتظمة تكاد تملأ الارضية حول الموضوع الرئيسي، من ذلك صحن محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة قوام زخرفته رسم لشخص يعزف على قيثارة

ويغطى رأسه قلنسوة مخروطية الشكل، رسم وجهه بطريقة تخطيطية ويقوم على أرضية عاجية اللون ملئت بنقط منتظمة بالبريق الذهبى الذى نفذ به الموضوع الخزرفى (اللوحة رقم ٩٤).

ولدينا صحن آخر محفوظ بمتحف اللوفر بباريس ينسب بدوره إلى القرن الثالث أو الرابع للهجرة/ التاسع أو العاشر للميلاد يزينه رسوم بالبريق البنى والأخضر قوامها زخارف نباتية تتألف من أنصاف مراوح نخيلية متعددة الشحومات، ورسم آدمى يغطى رأسه قلنسوة مخروطية الشكل، قد أمسك بين يديه بعلم يزينه جامات مستديرة الشكل وكتابات كوفية نقرأ بينها كلمة "الملك"، ونقش على يمينه طائر له ذيل طويل، لعله طاووس، ويقوم الجميع فوق أرضيته من نقط منتظمة محصورة داخل مناطق هندسية (اللوحة رقم ٩٥).

ويوجد بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة صحن آخر قوام زخرفته رسم لغزال على مهد من النقط المنتظمة (اللوحة رقم ٩٦) نجد نظيراً له فى متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة يعكس لنا خصائص الزخارف الحيوانية على خزف ايران ذى البريق المعدنى فى العصر العباسى المبكر.

وتمتاز الأوانى العراقية التى عثر عليها فى مدينة سامراء بما عليها من زخارف نباتية محورة عن الطبيعة تمثل فى الأشكال المخروطية والمراوح النخيلية المتعددة الشحومات، والعناصر المجنحة، والرسوم الهندسية كالخطوط المتقطعة المعروفة بالتهشيرات، والدوائر المظموسة التى يطلق عليها عين الديك أو عين الطاووس، بالإضافة إلى الكتابات الكوفية، ورسوم الكائنات الحية رغم الاعتقاد السائد عند بعض علماء الآثار الاسلامية بخلو خزف سامراء ذى البريق المعدنى من الرسوم الادمية والحيوانية.

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ببعض نماذج من أوانى سامراء ذات

البريق المعدنى من بينها صحن يزينه زخارف نباتية متداخلة تزدهم بالدوائر المطموسة، والتهشيرات التى تم توزيعها توزيعاً يغلب عليه التراصف والانسجام، كما يوجد فى دار الآثار الاسلامية متحف الكويت الوطنى بواحد منها يجمع أغلب العناصر الزخرفية الشائعة فى خزف سامراء من أنصاف مراوح نخيلية وأوراق مجنحة، وأوراق محورة، وأشكال مخروطية تزدهم بما يشبه رؤوس السهام، بالإضافة إلى كلمة "الملك" التى تتكرر ثلاث مرات على حافة الاناء، وهو ينسب بدوره إلى القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى (اللوحه رقم ٩٧).

والحديث عن خزف سامراء ذى البريق المعدنى يحتم علينا الإشارة بأنه كشف فى اطلال هذه المدينة عن بقايا بلاطات من هذا النوع محفوظة حالياً فى متحف برلين تزدان بزخارف نباتية، واكبرها حجماً يتوسطها طائر وسط إكليل من العناصر النباتية. وهذه البلاطات تذكرنا بمجموعة أخرى من البلاطات العراقية ذات البريق المعدنى حول المحراب الرئيسى لمسجد مدينة القيروان بالجمهورية التونسية يبلغ عددها ١٣٩ بلاطة مربعة تزدان بزخارف نباتية وهندسية وبما يشبه الكتابات الكوفية، يستشف مما ذكره "ابن ناجى" فى مؤلفه "معالم الايمان فى معرفة أهل القيروان" أن معظمها استورد من العراق وقد صنع اقلها محلياً على يد بغدادى وانها جلبت فى الأصل لكى تزين قائمة فى قصر الأمير الأغلبى "أبو ابراهيم أحمد" (٢٤٢ - ٢٤٩ هـ / ٨٥٦ - ٨٦٣ م) بيد أنه وقع فى حياته ما جعله يعدل عن استعمال هذه البلاطات فى القصر، ويرسل بها إلى المسجد، وهذا يفسر لنا السر فى ذلك القلق الذى نلاحظه فى وضع هذه البلاطات فهى تبدو غير متجانسة مع المكان الذى وضعت فيه (اللوحه رقم ٩٨).

أما الخزف المصرى ذى البريق المعدنى فيمتاز بصغر حجم أوانيه حيث نجد منها صحوناً وكؤوساً وقدوراً مزججة يزيناها طلاء معدنى يغلب عليه اللون

الزيتونى أو البنى على أرضية عاجية اللون، وترتبط هذه الألوانى من حيث الشكل والزخارف بخزف سامراء فى العراق، وتشتمل زخارفها إما على زخارف هندسية بحتة، أو على رسوم حيوانية أو آدمية بسيطة تذكرنا بالرسوم السائدة على كل من خزف ايران والعراق، حيث نجد رسوماً أولية تحددها بضعة خطوط، والعيسون فيها مستديرة أو لوزية الشكل بينما الأنف يمثل خطان عموديان متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم إن لم يكن هناك خط صغير يرمز إليه (اللوحة رقم ٩٩). بالإضافة إلى رسوم القوارب والزخارف النباتية المحورة وبعض العبارات الكوفية.

وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة صحن من خزف البريق المعدنى قوام زخرفته أشكال هندسية صفراء وبنية يملؤها دوائر مطموسة تشبه زخارف الخزف العراقى بسامراء. وبالمتحف نفسه صحن آخر يزينة قارب صغير بأدواته ومجاذيفه وأعلامه، ويوجد أسفل منه رسوم أسماك تسبح فى الماء (اللوحة رقم ١٠٠).

ثالثاً: الطراز الفاطمى :

بمجيئ الفاطميين إلى مصر ازدهرت صناعة الفخار والخزف ازدهار كبيراً يشهد بذلك أقوال الرحالة الفارسى "ناصر خسرو" الذى زار مصر فيما بين عامى ٤٣٩، ٤٤١ هـ / ١٠٤٧، ١٠٤٩ م. إذ قال: "ويصنعون بمصر الفخار والخزف من كل نوع، وهو لطيف وشفاف بحيث إذا وضعت يدك عليه من الخارج ظهرت من الداخل، وتصنع منه الكؤوس والأقداح والاطباق. وهم يلونها بحيث تشبه البوقلمون فتظهر مختلف فى كل وجه تكون بها". كما ذكر أيضاً ما نصه "ويعطى التجار فى مصر، من بقالين وعطارين وبائعى خردوات، الأوعية اللازمة لما يبيعون، من زجاج أو خزف أو ورق، حتى لا يحتاج المشتري أن يحمل معه وعاء" مما يدل بدوره على ازدهار صناعة الخزف ابان هذه الفترة، الأمر الذى أكدته كذلك التنقيبات الاثرية التى تمت فى كل من الفسطاط ومدينة البهنسا حيث عثر على

كميات كبيرة من الخزف والفخار الذي يمكن نسبته إلى العصر الفاطمي الذي شهد تطوراً هائلاً في صناعة خزف البريق المعدني الذي راجت صناعته ولقى قبولاً عند الفاطميين الذين لولا ما نعرفه عنهم من المصادر التاريخية عن استخدامهم لأواني الذهب والفضة لرجحنا انهم كانوا يكتفون بأواني البريق المعدني عملاً ببعض الاحاديث النبوية التي كانت تحض على تجنب استخدام الاواني الفضية والذهبية كما سبق أن نوهنا من قبل. وقد ساعد على شيوع استخدام أواني البريق المعدني في هذا العصر الرخاء الاقتصادي الكبير الذي شهدته البلاد في العصر الفاطمي وحسبنا دليلاً على ذلك الكميات الكبيرة التي وصلتنا من هذا النوع التي تتميز باستخدام ألوان متعددة من البريق المعدني، نجد بينها اللون الذهبي والأصفر والبني والأخضر والزيتوني وغيرها نقشت بها موضوعات زخرفية متنوعة تمثل لوحات فنية لرسوم آدمية تعكس بعض ما كان يدور في البلاط الفاطمي من مجالس شراب أو رقص أو طرب أو سرحات صيد ولهو، بالإضافة إلى بعض مشاهد الحياة الاجتماعية واليومية ووسائل الترفيه كمنظر المصارعة ومهارشة الديكة وألعاب التحطيب وغيرها من رسوم الحيوانات الطبيعية والخرافية والطيور والعناصر النباتية التي تلعب أحياناً دوراً رئيسياً في الزخرفة، والكتابات الكوفية التي نجد بينها عبارات دعائية مثل "بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة متواصلة..."، أو عبارات لا تخلو عادة من الطرافة مثل "من خفى طرفه نم ظرفه"، و "من حرم الوفا أمن الجفا"، وتصادفنا أحياناً بعض الأبيات الشعرية مثل:

"أغلقت باب الود دون تعطف وتركت باب الهجر لى مفتوح"

كما يمدنا هذا النوع من الخزف الفاطمي بسجل لاسماء صناعه الذين حرصوا على اثبات اسمائهم على أوانيهم، رغم أن المعروف في الفنون الشرقية أن الفنانين لم يفتنوا إلى حقهم في الافتخار بما تصنع أيديهم، إلا أن بعض خزافي هذا العصر قد شذوا عن هذه القاعدة نذكر من بينهم أعلام هذه الصناعة مثل

مسلم بن الدهان، وسعد الذى أشارت الامريكية مارلين جنكينز فى بحث نشر لها عام ١٩٨٨، إلى عدم وجوده بين خزافى العصر الفاطمى كما كان يعتقد، وأكدت أن كلمة "سعد" التى وردت على ست وأربعين قطعة زخرفية، كاملة وغير كاملة، ما هى إلا لفظة دعائية تعنى الفأل الحسن بدليل تكرارها أكثر من مرة على التحفة الواحدة وأنها غير مسبوقة دائماً بلفظ عمل كما هو الحال لبقية صناع خزف البريق المعدنى فى العصر الفاطمى مثل على البيطار، ومترف أخو مسلم بن الدهان، وجعفر البصرى، والطبيب، وأحمد الصياد، والشريف أبو العشاق، وابن الساجى، وأبو الفرج، ومحمد، والشامى، وإبراهيم المصرى، والحسين وغيرهم ممن أنقذوا صناعة الخزف المصرى من الركود الذى حل بها فى عصر الاخشيديين حين قضى على دقة الصنعة وجمال الزخرفة المعروفين عن الخزف الطولونى.

ورغم أنه من الصعب أن نعرف فى شئ من الثقة الوقت الذى عاش فيه أولئك الخزافون لأن المصادر التاريخية قد ضنت علينا رغم كثرتها، ببضعة سطور تكشف عن حياتهم، إلا أنه بالامكان تصنيف منتجات هذا العصر من خزف البريق المعدنى إلى ثلاث مراحل زمنية مختلفة تكشف عن التطور الذى شهدته صناعة خزف البريق المعدنى إبان العصر الفاطمى.

المرحلة الأولى تنسب إلى النصف الاخير من القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى ويلاحظ أن زخارف أوانىها لاتزال تحتفظ ببعض تأثيرات خزف سامراء المتمثلة فى الزخارف النباتية المحورة عن الطبيعة أو الدوائر المظموسة المعروفة بعين الديك أو عين الطاووس التى صارت تنقش على أوانى هذه المجموعة داخل مناطق محدودة حول الموضوع الرئيسى للزخرفة. من ذلك صحن محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينه رسم لسيدة جالسة تعزف على آلة ذات وترين تشبه القيثارة، يغطى رأسها عمامة متعددة الطيات، يوجد إلى يسارها إناء رشيق يخرج

منه فرعان مزهران، على حين يزخرف الأرضية مناطق غير منتظمة الشكل محددة بخطوط رفيعة موازية للرسوم تزدحم بدوائر مطموسة (اللوحة رقم ١٠١).

وبالمتحف نفسه مثال آخر من هذه المجموعة قوام زخرفته نقش لسيدة جالسة، يعلو رأسها تاج ذو زخرفة مجنحة تبدو من تحته خصلة شعر على الجبين، وتنسدل خصلتان على جانبي الوجه، تمسك في يدها كأسين كبيرين ويعلو اليد اليسرى اسم الخزاف جعفر، على حين يزين ثوبها أوراق نباتية كبيرة متعددة الشحومات بعضها مثقوب في الوسط، أما الأرضية فيزينها مناطق غير منتظمة بها دوائر مطموسة.

وتنسب المرحلة الثانية إلى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى وفيها تخلصت الزخارف من تأثيرات سامراء التى تلاشت تدريجياً حتى اختفت تماماً من على منتجات هذه المرحلة، التى نقشت زخارفها أيضاً بمادة البريق المعدنى كما هو الحال بالنسبة لأوانى المرحلة الأولى التى تنسب إلى القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى. ومن أطيب الأمثلة على ذلك صحن محفوظ بدوره ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يزينه سيدة تمسك بيدها اليمنى كأساً وفى اليد اليسرى فرع نباتى، ترتدى ثوب يزينه مناطق بيضاء شبه مستديرة، ويغطى رأسها عصابة مرصعة بحبات من اللؤلؤ، ويزين الأرضية زخارف نباتية وابر يق له عنق طويل ومقبض موازى له (اللوحة رقم ١٠٢). وبالمتحف صحن آخر يمثل هذه المرحلة يزينه رسم لحيوان خرافى مجنح له رأس نسر وجسم أسد (جريفون) نقش داخل جامعة مستديرة يحيط بها أربعة أشكال دائرية تضم بداخلها عناصر نباتية مركبة، تتبادل معها مراوح نخيلية محورة، نقش بينها اسم الفنان "عمل مسلم بن الدهان" وهو خزاف مشهور يرجح أنه عمل فى زمن الخليفة الحاكم بأمر الله (اللوحة رقم ١٠٣).

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فتنسب منتجاتها إلى أواخر العصر الفاطمى فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، وتتميز أوانىها بطلاء أرضيتها بالكامل بمادة البريق المعدنى، على حين تركت الزخارف والرسوم بلون الأرضية العاجى اللون، ويلاحظ أيضاً أن أغلب الموضوعات الزخرفية التى تزين إنتاج هذه المرحلة يمثل بعض الألعاب الشعبية ووسائل الترفيه والتسلية عند عامة الناس كلعبة التحطيب التى لاتزال إحدى الألعاب الشعبية فى صعيد مصر، ونجدها مسجلة على صحن فى مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، ومشاهد المصارعة التى بقيت آثارها على صحن آخر مرمر محفوظ بنفس المتحف يزينه صراع بين ملتحين وقد ألتف حولهما جمهور من المتفرجين جالسين أو واقفين، كما يظهر إلى اليسار شخص معمم لعله يمثل حكم المباراة، ومهارشة الديكة أو مناقرة الديكة التى نجدها على صحن فى مجموعة كير بلندن مقعم بالحركة والحيوية وقوة التعبير (اللوحة رقم ١٠٤).

ومن أنواع الخزف الأخرى التى شاعت فى العصر الفاطمى، نوع من الخزف حاول فيه الصناع المصريون تقليد الخزف المصنوع فى الشرق الأقصى المنسوب إلى أسرة سونج (Song) الصينية، فأنتجوا نوعاً من الخزف ذى الزخارف المحزوزة أو المكشوفة تحت طبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف أو ذى اللون الواحد مثل الاخضر بدرجاته المختلفة، والازرق، والبنفسجى، والاصفر، والعسلى، والبنى، حيث كان الطلاء يتجمع فى أجزاء الزخارف المحزوزة أو المكشوفة فتبدو بلون داكن عن سائر التحفة.

وقد عثر فى حفائر القسطاط والبهنسا على كميات هائلة أغلبها بقايا أوانى أو أجزاء منها، بعضها قد أصابه التلف أثناء التسوية فى الفرن مما يجعل من القسطاط والبهنسا مركزاً أساسياً لصناعة هذا النوع من الخزف الذى لم يصلنا منه

أواني كاملة إلا فى القليل النادر على العكس من أواني الخزف البريق المعدنى، ربما لأنه كان أقل تكلفة ونفقة من الخزف ذى البريق المعدنى ومن ثم فإن العناية به والمحافظة عليه كانت أقل بكثير من النوع الأول.

وكان يزين هذا النوع عناصر زخرفية متنوعة نجد فيها رسوماً آدمية وحيوانية وزخارف نباتية وكتابات كوفية تذكرنا بزخارف التحف الفاطمية التى تنسب إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد.

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ببعض الأواني الكاملة منه من بينها مجموعة من الصحون أو السلاطين يزينها زخارف بسيطة تتألف من زخارف نباتية متموجة أو جدائل محزوزة فى بدن الانية (اللوحة رقم ١٠٥). كما يحتفظ المتحف البريطانى بلندن بقدر مستطيل الشكل يزينه زخارف محزوزة تحت طلاء شفاف أخضر، تتألف من أشرطة متشابكة تحصر بينها رسوم أوراق نباتية، ينسب إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى.

ووصلنا أيضاً العديد من الكسرات يزين بعضها رسوم آدمية تذكرنا بزخارف الخزف ذى البريق المعدنى تقوم فوق مهاد من الزخارف النباتية، بعضها يمثل مناظر شراب (اللوحة رقم ١٠٦). ويزين البعض الآخر رسوم طيور أو أرانب برية أو حيوانات خرافية مجنحة تقوم بدورها فوق أرضية تزدهم بالزخارف النباتية (اللوحة رقم ١٠٧).

وعشر أيضاً على نوع من الخزف الفاطمى كسيت أوانيه بطبقة رقيقة من البطانة الفاتحة يعلوها زخارف متعددة الألوان من النوع المبقع أو المقلّم الذى يتضمن أشرطة ملونة بالأبيض والأخضر والأزرق والأصفر والبني والبنفسجى، أو ببعض هذه الألوان نقشت فى أشرطة متجاورة تلتقى فى مركز الاناء أو تزخرف بعض الأواني طولياً وقد تضم أحياناً أشكالاً هندسية تتألف من نجوم نقش بداخلها

عناصر نباتية أو كتابات دعائية بالخط الكوفي نقشت تحت طبقة من الطلاء الزجاجي الشفاف وهو يذكرنا فى الواقع بالخزف العباسى والطولونى الذى صنع تقليداً للخزف الصينى المنسوب إلى أسرة تانج ويطلق عليه خطأ اسم خزف الفيوم، رغم أنه لم يعثر على قطع منه فى هذا الاقليم وأغلب أواني جاءت من حفائر القسطاط ومن حفائر البهنسا التى أمدتنا كل منهما بقطع تالفة منه أثناء التسوية فى القرن، مما يعنى استمرار انتاج وتقليد هذا النوع مدة طويلة فى مصر منذ العصر الطولونى فى القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى. ومن أهم أواني هذا النوع سلطانية صغيرة ذات قاعدة بسيطة، محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسب إلى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى، يزينها من الداخل أشرطة طولية متجاورة نقشت باللون الأسود والاخضر والثيركوازى والأصفر، اسفل طبقة من الطلاء الزجاجي الشفاف، سالت بعض خطوط زخارفها أثناء عملية التسوية فى القرن مما أكسبها شكل تجازيع الرخام (اللوحة رقم ١٠٨).

وبالمتحف المذكور قدر من هذا النوع قوام زخرفته مناطق نجمية الشكل ثمانية الأطراف نقشت باللونين الأصفر والأسود فوق مهاد فيروزية اللون تحت طبقة من الطلاء الزجاجي الشفاف، بعضها يتضمن كتابات عربية دعائية بالخط الكوفي نصها "بركة كاملة، والبعض الآخر يتضمن على التوالى وريدات متعددة الشحومات، وهو ينسب بدوره إلى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى.

وازدهرت أيضاً فى العصر الفاطمى صناعة الأواني الفخارية الغفل من الطلاء كالأواني التى استخدمت فى تبريد مياه الشرب خاصة فى فصل الصيف، والأواني المطلية التى كانت تستخدم فيما يبدو للشرب فى فصل الشتاء حيث تفتن الفخرايون أو صناع القلل فى إبتكار أشكال لطيفة لهذه القلل وفى زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة. وإن كانت أغلب القلل التى وصلتنا تمتاز بأنها

صغيرة الحجم، رقيقة الجدران ترك سطحها الخارجى ساذجاً غفلاً من الزخرفة التى اقتصرت على المصفاة أو شباك القلة الداخلى المثبت عادة فى المنطقة الفاصلة بين نهاية الرقبة وبداية البدن، أو قرب الشفة العليا للرقبة، والذي قصد منه تنظيم تدفق المياه خارج القلة أثناء عملية الشرب، ومنع تسرب الحشرات والهوام إلى داخل المياه بالقلة، إذ يزين هذه الشبايك زخارف مفرغة ومحزوزة تبدو فى أكثر الأحيان غاية فى الدقة والابداع نشاهد بينها نقوشاً نباتية أو رسوماً هندسية بعضها بسيط والبعض الآخر مركب بالاضافة إلى الأشكال آدمية والحيوانية ورسوم الطيور والأسماك والكتابات العربية وغيرها.

والفاحص لزخارف شبايك القلل الاسلاميه بصفة عامة وشبايك القلل الفاطمية بصفة خاصة سوف يلاحظ بوضوح أن العناصر الزخرفية تقوم أساساً على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية، ومن ثم فهى تبدو أشبه بقطعة من نسيج المديج (الدانتيل) إلى حد كبير، إذ أنه فى كلا الحالتين لا يستعين الفنان بالأصباغ ولا بالبروز والتجسيم، ففي المديج نرى الفراغ بين الخيوط الذى يقابله فى شبايك القلل الفراغ الناشئ عن الأجزاء المحفورة أو المنزوعة أو المثقوبة ليمر منها الماء، على حين تبقى بعض الأجزاء الأخرى وهى التى تقابل الخيوط فى المديج الأمر الذى يشهد لصناع هذه الأوانى الفخارية بالمهارة وحسن الذوق، كما يقوم دليلاً على نضوج الملكة الفنية عند هؤلاء الصناع وعلى معرفتهم وحبهم الفن للفن، بدليل حرص الفخرايين المسلم على إلباس هذه الشبايك هذه الحلة من الجمال الفنى كما يقول المرحوم "محمد عبد العزيز مرزوق".

وتمدنا زخارف شبايك القلل بسجل رائع للعناصر الزخرفية الشائعة فى الفنون الاسلامية حيث نجد بينها رسوماً آدمية وأشكالاً حيوانية وطيور وأسماك وعناصر نباتية ورسوماً هندسية بالاضافة إلى الزخارف الكتابية وغيرها من رسوم

المنازل أو القوارب أو السفن أو شجيرات النخيل التى تكمل بعضها البعض، إذ قلما نجد أحد هذه العناصر منفرداً قائماً بذاته، بل كثير ما نراه منقوشاً بصحبة بعض الاشكال الاخرى خاصة الرسوم الهندسية التى تعد بمثابة قاسم مشترك فى زخارف أغلب الشبابيك التى وصلتنا من العصور المختلفة والتى تمتد من العصر الطولونى إلى العصر المملوكى، ويعنينا منها هناك الشبابيك التى صنعت فى العصر الفاطمى والتى تتفق زخارفها من رسوم آدمية متنوعة وطيور من حمام (اللوحة رقم ١٠٩)، وطواويس، ونسور، وحيوانات من أرانب برية (اللوحة رقم ١١٠) أو غزلان أو فيلة (اللوحة رقم ١١١) أو جمال أو سباع، أو حيوانات خرافية، تتفق مع نظائرها التى نراها على تحف من الخزف أو الخشب أو النسيج الفاطمى.

ووصلنا من هذا العصر أيضاً بعض الشبابيك المطلية بطلاءات زجاجية شفافة ذات لون واحد، أو منقوشة بزخارف ذات بريق معدنى تشبه طراز الزخارف التى نراها على خزف القرنين الرابع والخامس للهجرة/ العاشر والحادى عشر للميلاد.

ووجدت مجموعة أخرى من شبابيك القلل الفاطمية يزينها زخارف نباتية وهندسية من ذلك شباك محفوظ فى مجموعة دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى يزينه زخارف مركبة تتألف من مثلث متساوى الأضلاع نقش فوقه ورقة نباتية ثلاثية الشحومات ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١١٢).

كما عثر على بعض الشبابيك ذات الزخارف الكتابية يهمنها منها الشبابيك ذات النقوش الكوفية التى تنسب إلى العصر الفاطمى من بينها شباك محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينه كلمة كوفية متقنة تتألف من خمسة حروف هى "ك، أ، ل، م" لعلها تقرأ "كاملة" وهذا يعنى أن بها خطأ كتابى نتيجة جهل

الفخرائى بالقراءة والكتابة فجاء حرف اللام قبل الميم.

وصنع الخزافون فى العصر الفاطمى أختاماً فخارية غير مطلية مستديرة الشكل يزينها زخارف بارزة كانت مخصصة لطبع وحدات زخرفية على الكعك فى المواسم والأعياد التى شهد المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى العديد منها لاسيما فى شهر رمضان، والتى كانت تزخر بثنى أنواع الحلوى المشكلة على هيئة الصور والتماثيل بالاضافة إلى ما كان يحمل إلى الناس فى عيد الفطر من الخشكناج والبسندود وأصناف الفانيذ الذى يقال له كعب الغزال والبرماورد والفستق وغير ذلك مما كان يصنع فى دار الفطرة التى شيدها الخليفة الفاطمى العزيز بالله، وكانت تنقل إلى القصر يوم العيد فى طيافر أى صوانى كبيرة مغطاة بطرح نفيسة وتنشر كالجبل الشاهق على مائدة طويلة بإحدى القاعات الكبرى، حيث يجلس الخليفة فى شباك ومعه الوزير ليشاهد العامة، وهى تأكل الفطرة، وتأخذ منها على سبيل البركة إلى دورهم دون منع أو حرج.

وقد وصلنا بعض هذه الأختام المزينة بزخارف بارزة أو غائرة تتألف إما من كتابات عربية نقشت معكوسة بالخط الكوفى، تتضمن عبارات خاصة بالطعام مثل "كل واشكر"، أو "كل هنيأ"، أو "بالشكر تدوم النعم"، أو "كل واشكر مولاك" من بينها واحد محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينه زخارف غائرة تتألف من كتابة معكوسة نصها "كل هنيأ" نقشت داخل شكل هندسى قائم الزاوية يتصل بأضلاعه الاربعة من الخارج أربعة مثلثات صغيرة حادة الزوايا تجعله أشبه بشكل نجمى يحيط بأضلعه الخارجية نقط ومثلثات صغيرة غائرة ينسب إلى نهاية القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١١٣).

ولدينا أختام يزينها زخارف هندسية بحثه من ذلك ختم فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى يزينه زخارف هندسية بارزة قوامها جامعة دائرية

يتوسطها شكل خماسى غير منتظم الاضلاع بداخله آخر أصغر منه، بوسطه ثقب مستدير ينسب إلى منتصف القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى.

وهناك كذلك بعض الأختام التى يزينها رسوم حيوانية وطيور وأسماك من بينها ختم فى مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة قوام زخرفته رسم لطائر لعله طاووس يبدو ناشراً ذيله، وفاتحاً منقاره يحيط به أوراق نباتية جناحية الشكل، داخل اطار به مثلثات حادة الزوايا صفت على التبادل فى شكل دائرى ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى. ولدينا ختم آخر فى مجموعة دار الآثار الاسلامية بالكويت يزينه رسم لحيوان صغير من ذوات الاربع لعله كلب أو ثعلب ينسب إلى القرن الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادى عشر للميلاد (اللوحة رقم ١١٤).

ولعله من الطريف أن نشير فى ختام الحديث عن الاختام الفخارية إلى أن أحد الحكام المصريين لم يكتف بنقش الكعك الذى كان يقدم على مائدته فى عيد الفطر بالاختام، بل كان يأمر أيضاً بأن يحشى بالدنانير الذهبية ويطلق عليه اسم "أفطن له" أى تنبه إلى ما بداخله كما فعل أبو بكر محمد بن على المدرائى أحد كتاب مصر فى أيام الدولة الاخشيدية حيث «عمل فى أيامه الكعك المحشو بالسكر والقرص الصغار المسمى "أفطن له" وعوض ليه لب ذهب، فى كل واحدة خمسة دنانير». كما روى المقرئى أن هذا النوع من الكعك كان يباع فى سوق الحلاويين بالقاهرة وأنه كانت تروق رؤيته فى موسم عيد الفطر لكثرة ما يوضع فيه من حب الخشكناج وقطع البسندور والمشاش وأنه كان يشرع فى عمله فى نصف شهر رمضان فتملاً منه أسواق القاهرة ومصر والأرياف.

وصنع الفخاريون المصريون أيضاً أواني فخارية غفل من الطلاء أو مزججة بطلاءات خضراء أو تيركوازية اللون، صنعت من فخار سميك الجدران، اشتهرت

أخيراً بين الباحثين باسم قوارير النفط أو الكفيات بل ظلت مثار جدل ونقاش زمنياً طويلاً، فهناك من عدها بمثابة صنع للوزن، أو مسارج للاضاءة، أو ثقلاً لشد خيوط السدى، ومنهم من رأى فيها أوان لتعتيق الخمر، أو لحمل ماء زمزم، أو لحفظ مساحيق التجميل، ومنها من رأى أنها كانت وسيلة لنقل الزئبق من مكان إلى آخر وأنها كانت تعرف بالفقاعات، ومع ذلك فنحن نميل إلى الترجيح بأنها كانت تستخدم كقوارير للنفط، لأنها تشبه إلى حد كبير القنابل اليدوية التي تستخدم في الحروب، ولأنه عشر بداخل واحدة منها فى أطلال مدينة الفسطاط على بقايا نفط، كما وجد القليل فى فوهات الكثير منها وكانت تلقى على العديد باليد أو بواسطة المنجنيق لاشعال النيران والحرائق وحسبنا دليلاً على ذلك أيضاً ما ذكره المقرئزى فى معرض حديثه عن حرق الوزير الفاطمى شاور لمدينة الفسطاط سنة ٥٦٤ هـ / ١١٦٨م فذكر أنه "بعث إلى مصر أى الفسطاط، بعشرين ألف قارورة نقط وعشرة آلاف مشعل نار، وفرق ذلك فيها فارتفع لهب النار ودخان الحريق إلى السماء...".

وكانت قوارير النفط تملأ بمسحوق يتألف أساساً من النفط والصبر ونشارة الخشب وبذور القرطم المقشور أو بذور القطن أو السمس، أو على هيئة سائل يتم مزجه وطبخه على النار ثم يصفى ويبرد ويوضع فى القوارير التى تزود بفتيل يتم اشعاله قبل الرمى بها على الهدف حتى تشتعل فيه النار.

وعشر أيضاً على نوع آخر من هذه الأوانى يمتاز بزخارف البارزة المحببة أطلقت عليها المخطوطات الحربية اسم الكفيات لأنها كانت تلقى على العدو بكف اليد، فإذا اصطدمت بأجساد الجند المدرعة بالحديد انفجرت وخرجت رائحتها فى خياشيمه فتسبب له اختناقاً، لأنها كانت تحشى بالنورة أو النشادر والبول.

أما فيما يتعلق بزخارف هذه القوارير فأغلبها يزينة زخارف بارزة محببة أو

تضليعات غائرة، أو أشكال نجمية سداسية الأطراف أو وريدات صغيرة ذات خمس شحومات تزين أعلاها على مسافات متساوية، كما وجدت بعض الأمثلة التي تزينها كتابات عربية بالخطين الكوفى أو النسخ، لذا يمكن أن ننسب كثيراً منها إلى العصور المصرية المختلفة التي تمتد من العصر الطولونى إلى عصر سلاطين المماليك الذى عرف استخدام كلا النوعين قوارير النقط والكفشيات (اللوحة رقم ١١٥).

بقى أن نشير فى النهاية إلى أنه صنع من الفخار الغفل من الطلاء، والفخار المطفى لعب للأطفال منها تماثيل مجوفة لطيور وحيوانات، وأشكال آدمية كالعرانس، ومسارج صغيرة وصفارات، بعضها مزجج بطلاءات زرقاء أو خضراء أو صفراء أو بنفسجية نجد بعضها محفوظاً فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من ذلك بقايا كبش من الفخار المطفى له قرون ملتوية وذيل قصير وأرجله مفقودة، يكسوه طلاء زجاجى شفاف أخضر وأصفر ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١١٦).

الفصل السادس

النسيج

عرف الانسان صناعة المنسوجات منذ أقدم العصور واستخدمها في شئونه المختلفة، ولم يقف بها عند حد المنفعة، بل عمل على أن يجمع فيها بين المنفعة والجمال الفنى من خلال الزخارف التى زين بها مصنوعاته من طبع وتطريز وزخارف منسوجة أو الزخرفة بواسطة خيوط السدى واللحمة بنفسها أثناء عملية النسيج.

وقد ترتب على الفتوحات الاسلامية أن تشتت الاسر الحاكمة بعد أن سيطر العرب المسلمين على هذه الدولة الناشئة وارتفع مستوى معيشتهم وزاد دخلهم فأقبلوا على اقتناء الملابس والمنسوجات وخاصة فى الحجاز وبلاد الشام ومصر والعراق لذلك كان من الطبيعى أن تزدهر صناعة المنسوجات فى هذه الفترة المبكرة وتتطور عما كانت عليه لتلائم ذوق المستهلكين الجدد. كما أتاح الاطار الجغرافى لهذه الدولة الناشئة نوعاً من الاكتفاء الذاتى للمواد الأولية اللازمة لصناعة النسيج مثل الكتان والصوف والقطن والحرير.

ويعد الكتان النبات الوحيد الذى استخدمت أليافه فى صناعة الغزل والنسيج منذ أقدم عصور مصر التاريخية، وقد عاد إلى مكان الصدارة فى العصر الاسلامى حيث استمرت العناية به فى العصور الاسلامية يشهد بذلك بعض قطع النسيج الاسلامية التى وصلتنا، وكتابات بعض الرحالة الذين أشاروا إلى المدن والقرى التى كانت تنتج الكتان فى العصر الاسلامى وتصدره إلى جميع أنحاء العالمك مثل محلة بنها وبوصير وسمنود ومدينة شقا وسنور ودلاص وبوش والفيوم، كما أطلق العرب على الأقمشة المصنوعة منه أسماء مختلفة نذكر منها على سبيل المثال القصب والشرب والديقى.

وعرفت المدن العراقية أيضاً إنتاج الكتان وإن كان أقل جودة من الكتان الذى اشتهرت بإنتاجه المدن المصرية، ومع ذلك فقد استخدم فى معظم المنسوجات

العراقية يشهد بذلك الاعداد الكثيرة من القطع الكتانية العراقية التي تزخر بها متاحف العالم حالياً.

والصوف كانت العناية به عظيمة في مصر منذ العصر البطلمي حيث كان يلى الكتان فى الأهمية واستمر الحال على ذلك حتى الفتح العربى إذ يروى أن معاوية بن أبى سفيان عندما تقدم به السن كان احساسه بالبرد شديداً فوصفت له الأكسية المصرية التى تصنع من الصوف المرعز العسلى غير المصبوغ، فطلب عدداً منها، وما احتاج إلا إلى واحد فقط. كما اشتهرت مدينة تكريت فى العراق بإنتاج أجود أنواع الصوف. كذلك كانت مدينة ماردين تزود مراكز النسيج العراقية بالصوف المرعزى الجيد.

والقطن كانت زراعته منتشرة فى كل من إيران والعراق منذ العصر الاشورى فقد كانت معظم مدنه تنتج كميات هائلة منه كمدينة البصرة والكوفة ومدينة الموصل وبعض المدن والقرى الصغيرة المنتشرة فى أنحاء البلاد، كما عرفت زراعته فى صنعاء. ومن المعروف أيضاً أن قدماء المصريين كانوا يعرفون القطن وكان يعبر عنه الشجر الصوف وهو نفس اللفظ الذى يستخدم حالياً فى اللغة الألمانية (Baumwolle). أما فى العصر الاسلامى فمازال يعوزنا الدليل المادى على معرفة مصر بزراعته واستخدامه فى صناعة النسيج رغم إشارة بعض أوراق البردى المؤرخة فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع عشر الميلادى إلى وجود زراعته فى مصر، ورغم إشارة العديد من المصادر إلى القطن المصرى الخام وإلى أسعاره بالنسبة لأسعار القطن المستورد. كذلك أشارت المصادر العربية إلى العديد من الأصناف القطنية التى كانت تمتلئ بها الأسواق المصرية كالبهنسا بصعيد مصر، وأخميم وغيرها.

أما الحرير فيطلق عليه المسلمون القز وذلك قبل غزله، وإذا ما تم غزله سموه

ابريسم، وعندما يخلط مع الصوف يسمى خزاً، وإذا صبغ الابريسم بالألوان سموه عند ذلك بالحرير. وقد عرف لأول مرة في بلاد الصين التي احتفظت بسر انتاجه من دودة القز وبسر تربية هذه الدودة، وفرضت عقوبة الاعدام على من يذيع هذا السر، ولكن شاءت الاقدار أن يعرف هذا السر بواسطة أميرة صينية تزوجت بحاكم إيرانى وعند خروجها إلى مقر زوجها في إيران خبأت في ثيابا شعرها بويضات دودة القز، وفي وطنها الجديد فقست هذه البويضات وتوالدت وانتشرت فعرف الإيرانيون سر إنتاج الحرير، ثم إنتقلت أيضاً ديدان القز خلصة من إيران إلى بيزنطة، وانتشرت صناعة الحرير فيها وأقبل على منسوجاتها الاثرياء من الرجال والنساء مما أثار غضب رجال الكنيسة لأنهم عدوه نوعاً من الترف الذى يتعارض مع مبادئ المسيحية، وأخذ رجالها يعظون الناس بعدم استخدام الحرير، لكن العظاات جاءت بعكس المطلوب وإزداد إقبال الناس على الملابس الحريرية وجاء الاسلام فلم يحرم استخدام الملابس الحريرية كما يدعى الباحث البريطاني كريستى، ولكنه عمل على تنظيم استعماله فأباحه من غير قيد أو شرط للنساء، ورخص للرجال ارتداء الملابس الحريرية عند الضرورة كما أباح لهم أيضاً استعمال الثوب إذا كان به من الحرير قدر اصبعين أو أربعة أصابع مما انعكس أثره على زخرفة بعض المنسوجات ببعض الاشرطة من خيوط الحرير. ومع ذلك فقد أقبل بعض المسلمين فى منتصف القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى على استخدام الملابس الحريرية إذ يذكر صاحب كتاب الأغاني أن مصعب بن الزبير أهدى عمر بن ربيع مجموعة من الحلل من الوشى والخز والحرير العراقى.

خلاصة القول أنه بعد انتشار الاسلام وإنقضاء دور الزهد والتقشف الذى ساد العالم فى بداية تاريخه بسبب كراهية الترف والملابس الحريرية، لقيت صناعة النسيج تشجيعاً خاصاً فى الأقاليم الاسلامية المختلفة، ولاسيما بعد أن انتشرت

عادة الخلفاء والامراء فى الانعام على رجال الدولة بالخلع الشمينة والملابس الفاخرة.

اولا: الطراز الاموى:

اتجهت صناعة النسيج بعد الفتح العربى فى كل من مصر وبلاد الشام وإيران والعراق اتجاهين: أحدهما شخصى، والثانى رسمى. أما الاتجاه الشخصى فيتمثل فى امتلاك بعض الاسر أنوالاً خاصة بهم كانوا ينسجون عليها منسوجات ييسعونها لحسابهم الشخصى، على حين كان الاتجاه الرسمى يتمثل فى إشراف الخلافة على مصانع النسيج واحتكارها لما تنتجه من منسوجات مختلفة صارت تعرف باسم الطراز كما صار يطلق على هذه المصانع اسم دار الطراز منذ العصر الأموى.

والطراز كلمة فارسية معربة مأخوذة من كلمة "طرازیدن" بمعنى يطرز أو يوشى، ثم اطلقت على الثوب المحلى بالتطريز إذا كانت زخارفه عبارة عن أشرطة كتابية، ثم اتسع مدلولها وأصبحت تطلق على المصنع الذى تطرز فيه هذه الاشرطة. ولقد اختلفت الروايات بصدد نشأة مصانع الطراز فهى حسب رواية ابن خلدون فارسية الأصل لأنه كان من عادة ملوك العجم قبل الاسلام أن يجعلونه بأشكال وصور معينة تميزاً من غيرها. ولقد ورث المسلمون عنهم هذه العادة ولكنهم اعتاضوا عن الصور والرسوم بكتابة أسماء خلفائهم مع كلمات أخرى تجرى مجرى الفأل والدعاء، لذا فإن الدور المعدة لنسج أثوابهم فى قصورهم تسمى دور الطراز.

على حين يرى بعض الباحثين أن إيران ليست وحدها أصل هذا النظام لأن مصر القديمة تعتبر أيضاً من أقوى المصادر التى وجد فيها هذا النظام قبل الاسلام، لاسيما وأنا بصدد الأصل الفارسى لا نملك سوى رواية ابن خلدون، فى الوقت

الذى يوجد لدينا بصدد الأصل المصرى دليلاً أقوى وأوضح من مجرد رواية ابن خلدون، ذلك أن المؤرخ الرومانى أورسيوس (Orosius) يقول: "أنه كان فى الاسكندرية فى عصر البطالمة مصنع ملكى للغزل والنسيج، وان الملكة كليوباترا قد عهدت بإدارة هذا المصنع الملكى إلى أحد أعضاء مجلس الشيوخ الرومانى يدعى أوفينوس (Ovinus). وأنه عندما فتح الرومان مصر فى أواخر عصر البطالمة أمر قائد جيش الفتح اكتافوس بإعدام هذا الشيخ الرومانى لأنه حط من كرامة وطنه روما العظيمة، ومن كرامة مركزه الشخصى عندما قبل أن يعمل فى وظيفة تحت أمر الملكة كليوباترا". لذا يرجح أن المصنع الملكى البطلمى الذى كان يديره فى الأسكندرية بمصر حضر مجلس الشيوخ الرومانى قد ظل قائماً فى تلك المدينة فى العصرين الرومانى والبيزنطى وكان يسمى جينسيم (Gynaceum). وقد استمر حتى وجده العرب بالاسكندرية عند الفتح، وكان يعنى مكاناً ملحقاً بالقصر فيه أرقاء ينسجون ويصبغون الحرير ويعملون ملابس رجال البلاط، وكان محرماً على الرعية أن ينسجوا أقمشة تشبه تلك التى يعملها نساج القصر.

ويرجع أيضاً أيضاً أن الجينسيم كان منتشراً فى جميع أنحاء الدولة البيزنطية بدليل أنه أشير إليه كثيراً فى القوانين البيزنطية مما يدفع إلى الاعتقاد بأن هذه المصانع الملكية للنسيج كانت بمثابة النموذج الاصلى للطراز الاسلامى.

ورغم هذا الاختلاف بصدد الموطن الاصلى للطراز فهناك شبه إجماع على نشأة الطراز فى العصر الأموى. فقد ذكر البيهقى بصدد تحويل الطراز من الاغريقية إلى العربية أن الخليفة عبد الملك بن مروان أمر واليه على مصر عبد العزيز بن مروان بالغاء الطراز المسيحى من على الملابس والورق والستور، وإن يكتب بدلاً منه شهادة التوحيد، ومعاقبة كل من يخالف ذلك، كما أمر واليه وإبنة عبد الله بن عبد الملك بعد ولايته على مصر سنة ٨٦هـ / ٧٠٥م بأن يتخذ زياً مخالفاً لزي

الاقباط ومن ثم فقد ظهرت بعض الحروف العربية والعبارات الاسلامية منقوشة على النسيج فى كل من مصر وغيرها من أقاليم العالم الاسلامى حيث استخدم الطراز العربى فى سائر أقطار الخلافة، وظل كذلك فى جوهره، وكان يتضمن عادة اسم الخليفة أو الحاكم أو ذوى النفوذ من الوزراء والامراء، بالإضافة إلى اسم المدينة التى نسج فيها والتاريخ الذى نسج فيه، وقد كانت هذه الكتابات والنصوص تقتضيها عادة الخلع التى سارت عليها الخلافة، كما كان الطراز يعد بمثابة شارة من شارات الخلافة وليس مجرد زخرفة لتزيين المنسوجات. وخصصت وظيفة رسمية للإشراف على الطراز صار صاحبها يعرف باسم ناظر الطراز أو صاحب الطراز.

وقد عرفت كل أقاليم الخلافة نوعين من الطراز أو مصانع النسيج هما طراز العامة، وطراز الخاصة، ورغم أننا لا نعرف على وجه الدقة مدى الفرق بينهما لصمت المصادر العربية إزاء هذا الموضوع، إلا أنه أصبح بالامكان فى ضوء ما وصلنا من منسوجات أثرية القول أن طراز الخاصة كان مختصاً بنسج ملابس الخلفاء وكبار رجال الدولة، وأن طراز العامة كان مختصاً بنسج ثياب من هم دون ذلك فى المرتبة، وكان كلاهما تحت رقابة الخلافة. ونستشف أيضاً من قطع النسيج الأثرية التى وصلتنا أن لفظة طراز العامة أسبق فى الظهور على النسيج من لفظة طراز الخاصة.

وكان نسيج مصر قبل الاسلام على قدر كبير من الشهرة وحسبنا دليلاً على ذلك أن المقوقس والى مصر البيزنطى رد على كتاب النبى ﷺ الذى دعاه فيه إلى الاسلام بهدية لطيفة كان فيها قباء وعشرون ثوباً من قباطى مصر أى من النسيج المنسوج بطريقة القباطى المعروف بالانجليزية (Tapestry) والذى يطلق عليه المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق لفظة الزخرفة المنسوجة، وهى لفظة مأخوذة من

لفظ القبط ومنها القبطية وهى ثياب بيض من كتان كانت تتخذ بمصر قبل الاسلام وبعده حتى نهاية العصر الفاطمى وربما بعد ذلك بقليل، وكانت منسوجات هذا النوع تنسج بالطريقة العادية للنسيج، أى تقاطع خيوط اللحمية بخيوط السدى حتى إذا وصل النساج إلى النقطة التى يريد زخرفتها أوقف عملية الحشو بخيوط اللحمية وأخذ فى عمل الزخرفة بخيوط جديدة تختلف فى لونها عن خيوط اللحمية الأصلية. وبعد الفراغ من عمل الزخرفة تنظم خيوط السدى كما كانت من قبل ثم تستأنف عملية النسيج التى كانت تزاوّل قبل الزخرفة.

وقد أجمع علماء الآثار على تقسيم منسوجات مصر قبل الاسلام إلى ثلاث مجموعات تختلف أسمائها باختلاف المؤثرات الفنية ولا دخل للأحداث السياسية فيها حسب تعبير المرحومة سعاد ماهر.

المجموعة الأولى يطلق عليها نسيج العصر الاغريقى الرومانى ويمتد من القرن الثالث إلى الخامس الميلادى، وهى تمتاز من الناحية الزخرفية بكثرة استعمال الرسوم الآدمية والحيوانية بجانب العناصر النباتية والهندسية وتمثل هذه الرسوم الطبيعة أصدق تمثيل وتبدو مليئة بالحياة والحركة والحيوية كما تمتاز بحسن التأليف وبالتوزيع المنتظم، وبإقتصار الزخرفة على لون واحد هو الأرجوانى أو الكحلى، أو البنى.

ويعرف نسيج المجموعة الثانية بنسيج عصر الانتقال ويمتد من القرن الخامس إلى القرن السادس الميلادى، وتعد منسوجات هذه الفترة بمثابة همزة الوصل بين نسيج العصر الاغريقى الرومانى ونسيج المجموعة الثالثة، ويعوز موضوعاتها الزخرفية الحياة والحركة والبعد عن تمثيل الطبيعة، وبكثرة استخدام الرموز المسيحية كالصليب الذى يرسم فى كثير من الأحيان على هيئة العلامة الهيروغليفية (عنخ) وهى علامة الحياة عند قدماء المصريين، ورسوم السمك، وكثرة استعمال الرسوم

الشخصية النصفية فى وسط الموضوع الزخرفى، وبظهور الألوان البراقة وتدرجها وبضعف الرسوم النباتية والهندسية التى يغلب عليها الأهمال وعدم الدقة.

أما المجموعة الثالثة فيطلق عليها نسيج العصر القبطى ويرجعها أغلب علماء الآثار إلى الفترة الممتدة من القرن السادس إلى التاسع للميلاد بيد أننا نرى أنها لا تتجاوز نهاية القرن الثامن الميلادى وتمتاز زخارفها بالمزج بين عناصر الفن الهلينستى والفن الساسانى حيث نشاهد بعض الاساطير الاغريقية مع تحوير يتفق مع مبادئ الدين المسيحى، ورسوم الزهريات والسلال التى ينبثق منها الرسوم النباتية، والرسوم الآدمية ذات السحنات والجلسات المتأثرة بالفن الساسانى، ورسوم موضوعات الصيد والانقضاض. بالاضافة إلى بعض العناصر المصرية القديمة كعلامة الحياة عنخ وزهرة اللوتس وبعض التماث كالجعران وغيره. كما تتميز الزخارف بالتكرار والبعد عن التماثل، والبعد عن محاكاة الطبيعة وبالتحوير حيث أصبحت يغلب على الرسوم الآدمية والحيوانية والطيور الطابع البدائى والبعد عن الواقع، فأصبحت رسوماً رمزية تظهر أوضح مميزات الاشكال فقط، لذا رأى فيها البعض رسوماً كاريكاتورية لم تأت عفواً، بل كانت أسلوباً مقصوداً لأنها أقرب ما تكون إلى الرسوم الهندسية التى حظيت بعناية الفنان ووافقت فيما بعد مزاج الفاتح العربى وأصبحت الاساس الأول للموضوعات الزخرفية. على حين رأى فيها البعض الآخر رسوماً ركيكة تنم عن ضعف لذا لجأ الفنان إلى الألوان البراقة الصارخة التى هدف من ورائها التغطية على رداءة الرسوم وضعفها.

وبعد الفتح العربى لمصر أضيفت الكتابات العربية إلى الزخارف القديمة، الأمر الذى ترتب عليه أن أصبح التصميم الزخرفى للمنسوجات هو الشريط أو الاشرطة الافقية التى تتضمن العناصر الزخرفية والكتابات العربية التى عرفت بنسيج الطراز.

هذا ويلاحظ أن الكتابات على النسيج كانت تنفذ بعدة طرق، فهي إما تنسج في لحمية الثوب وسداه، أى بطريقة نسيج القباطى، أو تطرز الكتابة على النسيج السادة، أو على الثوب بعد نسجه بخيوط من الحرير أو الذهب أو الفضة، الذى يختلف فى لونه عن لون الثوب المزركشة عليه، أو كانت تنقش أو تطبع على الثوب مباشرة.

وأقدم مثال مؤرخ لنسيج الطراز فى مصر هو قطعة من الكتان الرقيق محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينها شريط زخرفى أفقى منسوج بطريقة القباطى يضم رسوماً لطيور محورة عن الطبيعة نقشت داخل مناطق بيضاوية، تذكرنا بالاسلوب الكاريكاتورى الذى ساد منسوجات المجموعة الثالثة فى القرنين السادس والسابع للميلاد، يعلوه شريط آخر به كتابات كوفية بسيطة نصها "هذه العمامة لسمويل بن مرقس عملت فى شهر رجب من شهور المحمـ[دية] من سنة ثمان وثمان [نين]" (اللوحة رقم ١١٧). وقد شك بعض علماء الآثار فى صحة هذا التاريخ بحجة أن أسلوب الزخرفة يشهد بأنها متأخرة عن القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى، واعتقدوا ان الثقب الموجود فى نهاية النص بعد رقم العشرات كان به كلمة مائتين، بيد أن المرحومة سعاد ماهر حسمت هذا الشك استناداً إلى أن العناصر الزخرفية مازال يغلب عليها الطابع الكاريكاتورى، وإلى أن أسلوب الخط يشبه إلى حد كبير أسلوب الكتابات الاثرية التى ترجع إلى القرن الهجرى الأول، كما ذكرت أن الثقب الموجود بعد رقم العشرات لا علاقة له بالنص لأنه يبدأ بعنصر زخرفى على شكل نجمة وينتهى بنفس العنصر قبل الثقب المذكور مما يعنى أن النص قد انتهى. وذكرت أيضاً أن عبارة "شهر رجب من الشهور المحمدية" الواردة فى النص تدل دلالة واضحة على الصانع كان حديث العهد بالتقويم الهجرى. الأمر الذى يدل دلالة قاطعة على أن هذه العمامة نسجت فى شهر رجب سنة ٨٨هـ/ يونيو ٧٠٧م، أى بعد الفتح

العربي لمصر بما يقرب من سبع وستين عاماً وهي مدة غير كافية لنضوج الفن الاسلامي ومن هنا كانت الزخرفة تشير في فلك النسيج القبطي الذي كان سائداً في البلاد.

وهناك قطعة ثانية شبه مؤرخة في متحف فكتوريا والبرت في لندن تتضمن شريطاً زخرفياً يتألف من ثلاث مناطق بالوسطى منها زخرفة على شكل قلب، وبالأخرين صفان من نقط بيضاء تتخللها مربعات ويعلو المناطق الثلاث سطر من الكتابة الكوفية البسيطة يتضمن اسم مروان أمير المؤمنين، لعله مروان بن الحكم أو مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية.

ولدينا أيضاً قطع أخرى تجمع بين الزخرفة القبطية والكتابات العربية بالخط الكوفي وان كانت تخلو في كثير من الاحيان من التواريخ، أغلبها محفوظ في نفس المتحف، من ذلك قطعة من الكتان يزينها شريط عريض به رسوم طيور وحوانات محورة يعلوه شريط ضيق به كتابات كوفية بسيطة نصها "بسم الله بركة من الله"، ويمكن نسبتها أيضاً إلى العصر الأموي في أوائل القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي. وهناك قطعة ثالثة من نسيج الكتان قوام زخرفتها شريطان ضيقان بهما زخارف هندسية على هيئة مثلثات، يحصران نصاً عربياً بالخط الكوفي البسيط نسج بالكتان الابيض على أرضية من الصوف الكحلي، نصه "... عظة من الله وحده لا شريك له" تنسب بدورها إلى العصر الأموي. ولدينا أيضاً قطعة رابعة من الصوف منسوجة بطريقة القباطي محفوظة بمتحف اللوفر بباريس تقتصر زخارفها على رسوم حيوانية ونباتية محورة عن الطبيعة مرسومة بالأسلوب الكاريكاتوري. داخل مناطق هندسية تنسب أيضاً إلى أوائل العصر الأموي (اللوحة رقم ١١٨). تسير بدورها في فلك النسيج القبطي الذي كان سائداً في البلاد.

ووصلنا كذلك قطع أخرى تجمع بين الزخرفة القبطية والكتابات العربية وإن

كانت تخلو من التاريخ، محفوظة في نفس المتحف، من ذلك قطعة من الكتان يزيناها شريط أفقى من الكتابة الكوفية، منسوج بطريقة القباطى، أرضيته من الصوف الكحلى والكتابة بخيوط الكتان الأبيض، يحيط به شريطان ضيقان بهما زخارف هندسية على هيئة مثلثات.

ويحتفظ متحف جاير اندرسون بالقاهرة بدوره بعدد من قطع نسيج القباطى يمكن نسبتها إلى الطراز الأموى من بينها واحدة ذات زخارف صوفية على سدى من الكتان تشتمل على عناصر نباتية باللون الكحلى على أرضية صفراء تنسب إلى القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى. وبه أيضاً ثلاث قطع من الصوف يزيناها زخارف هندسية ونباتية محورة، ذات ألون متعددة تتألف من الأحمر والأخضر النافض والأصفر والأبيض والأزرق تنسب بدورها إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ١١٩).

وينسب إلى هذا العصر أيضاً قطعة من الكتان، محفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يزيناها فروع نباتية متموجة ينبثق منها أوراق نباتية وعناقيد عنب مطرزة بخيوط من الحرير الأحمر والذهبي، تعكس لنا التأثير بالاساليب الفنية الهلنستية يرجح نسبتها إلى بلاد الشام فى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد.

كما ازدهرت صناعة النسيج فى إيران فى فجر الإسلام وكانت بعض المدن الإيرانية تدفع الجزية عدداً من منسوجاتها النفيسة وترسله إلى بلاط الخلافة. كذلك أطنب الجغرافيون والمؤرخون المسلمون فى العصور الوسطى فى الحديث عن ازدهار صناعة النسيج فى كثير من المدن الإيرانية مثل تستر التى كانت مركزاً عظيماً لإنتاج الديباج الذى كان يصدر إلى شتى بقاع الدنيا، وأصبهان والرى ونيسابور وقزوین ویزد وبصنا وقاشان وآمل ومرو وكازرون وشيراز، وكانت كلها

تنتج من المنسوجات الحريرية والقطنية والصوفية ما ذاع صيته فى العصور الوسطى.

ومع ذلك فإننا لا نكاد نعرف اليوم نماذج تستحق الذكر من منتجات إيران فى صناعة النسيج ابان هذه الفترة المبكرة، بيد أنه لو تذكرنا شهرة إيران فى مجال الفنون والصناعات الأخرى، وأنها ظلت فترة طويلة لا تعرف من التجديد ما يخرجها تماماً من دائرة الاساليب الفنية الساسانية، لو تذكرنا كل ذلك لأمكننا القول بأن صناعة النسيج فى إيران ظلت فى القرون الأولى للإسلام متأثرة بالطراز الساسانى فى استخدام الزخرفة بحبات اللؤلؤ والاشربة والأوراق النباتية والخطوط المتشابكة والمتقاطعة، وفى استخدام الدوائر المتماسة أو المتداخلة، والمناطق أو الجوامات المتنوعة الاشكال التى تضم بداخلها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور الطبيعية والخرافية، وحسبنا دليلاً على ذلك أن المنسوجات الساسانية كان لها صيت واسع فى الشرق الأدنى، كما أن النساجون فى إيران كانوا بطبيعتهم يحافظون على أساليبهم الصناعية والفنية إلى حد كبير خاصة أن العرب الفاتحين لم تكن لديهم خبرة بفن النسيج وأساليبه.

كذلك كان الحال بالنسبة للمنسوجات العراقية، إذ لم تصلنا منسوجات من العراق فى فجر الاسلام رغم شهرة العديد من المدن العراقية بصناعة النسيج عند الفتح العربى لها مثل المدائن والانباء والحيرة التى استمرت تنسج ما كانت تنسجه قبل الاسلام وكان أهلها يدفعون الجزية مما كانوا ينسجون وخاصة النسيج الذى تعمل منه الطيالس، والجزيرة التى اشتهرت بمنسوجاتها الصوفية المعروفة بالمرعز، ونصيبين وحران ومنبج الذى كان الفائض من أقطانها يصدر إلى بلاد الشام وأرمينية التى كان لمنسوجاتها الصوفية مكان الصدارة فى قصور الخلفاء والأمويين، والموصل التى حازت شهرة واسعة بين المدن العراقية بإنتاجها من النسيج القطنى البديع والشاش الموصلى.

ثانياً: الطراز العباسي:

استمرت دور الطراز في العصر العباسي في كل من مصر والعراق وإيران في إنتاج ما يحتاج إليه الخليفة ورجال بلاطه من كسوات بالإضافة إلى ما تحتاجه العامة من النسيج طوال عصر الخلافة العباسية التي عمدت إلى إنشاء خزائن للكسوات لحفظ المنسوجات والثياب على أنواعها التي تنتجها دور الطراز، وكانت هذه الأخيرة أيضاً على نوعين: خزائن الكسوات العامة، وخزائن الخاصة التي كانت تلحق غالباً بقصور الخلافة والأمراء وكان لها مشرفون وكتاب وسجلات يدون فيها ما يرد إليها من الثياب الجدد، ويخرج منها وحسبنا دليلاً على ذلك ما يذكره القاضي ابن الزبير في كتابه الذخائر والتحف بصدد خلافة الأمين بعد أبيه هارون الرشيد إذ يقول على لسان الفضل بن الربيع "لما ولي الأمين الخلافة بعد أبيه هارون الرشيد في سنة ١٩٣هـ / ٨٠٨م، أمرني أن أحصى ما في الخزائن من الكسوة والفرش... فأحضرت الكتاب والخزان وأقمت أحصى أربعة أشهر وأشرفت على ما لم أتوهم أن خزائن الخلافة تحويه، ثم أمرتهم أن يكتبوا لكل صنف جملة وكان الموجود فيها أربعة آلاف جبة وشى، وأربعة آلاف جبة مبطنة بسمور وفنك وسائر الوبر، وعشرة آلاف قميص وغلالة، والفا سروال، وكثير من أصناف الثياب، وأربعة آلاف عمامة، وألف طيلسان، وألف رداء من أصناف الثياب، وخمسة آلاف منديل أصناف، وألف وخمسة مئة طنفسة خز، ومئة نمط خز، وألف ستر خز، وثلاث مئة ستر ديباج، وأربعة آلاف زوج جوارب".

ورغم هذه الأعداد الهائلة من الثياب التي وجدت فقط في مركز الخلافة العباسية فإنه لم يصلنا من النسيج العباسي إلا قطع صغيرة لمجدها حالياً موزعة في المتاحف الأثرية وفي المجموعات الخاصة بعضها صنع في مصر وبعضها صنع في إيران والعراق، وأغلبها إما من الصوف أو الكتان أو من كلاهما، والقليل من

الحرير والقطن. ويميز القطع المصرية زخارفها المنسوجة بطريقة القباطى على أنوال أفقية أو رأسية، وهى تتألف من رسوم نباتية محورة عن الطبيعة، محصورة فى أشكال هندسية، أو من رسوم حيوانية وطيور شديدة التحوير إلى درجة أنه يصعب فى كثير من الأحيان ردها إلى أصولها الأولى وتشبه الرسوم التى تزين منسوجات المجموعة الثالثة القبطية، ولولا وجود أشرطة الكتابات العربية المصاحبة لها ما ترددنا فى نسبتها إلى نسيج المجموعة المذكورة.

ومن أهم منسوجات هذا النوع قطعة من الصوف أرضيتها حمراء وزخارفها صفراء ضمن مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينا حوالى خمسة أشرطة زخرفية، الأول قوامه معينات بداخلها نقط منتظمة، والثانى به أفرع نباتية، وفى الثالث كتابة كوفية تفيد أنها نسجت فى مدينة القيس سنة ١٦٨هـ / ٧٨٤م، وفى الرابع زخرفة نباتية، أما الخامس فبه صورة طائر على شكل ديك مقلوب الوضع وسمكتان متقابلتان (اللوحة رقم ١٢٠).

ويوجد فى متحف برلين قطعة أخرى من الكتان ذى اللون الأحمر تحمل اسم الخليفة هارون الرشيد (١٧٠ - ١٩٣هـ / ٧٨٦ - ٨٠٩م)، ويزينا ثلاثة أسطر من الكتابات الكوفية مطرزة بخيوط من الحرير متعددة الألوان، يرجح المستشرق الالماني "كونل" نسبتها إلى مصر، رغم تأكيد إحدى الباحثات العراقيات على أنها من صناعة بغداد لإحتواء النص المدون عليها على عبارة "فسيكفكم الله" التى سبق لثانى الخلفاء العباسيين أبو جعفر المنصور أن أمر بنقشها بين كتفى كل رجل على الدرايع التى يلبسونها.

ولدينا كذلك قطعة ثالثة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من الكتان قوام زخرفتها شريط عريض به زخارف هندسية يوجد أسفله سطر من الكتابات الكوفية تحمل اسم الخليفة العباسى الأمين (١٩٣ - ١٩٨هـ / ٨٠٩ - ٨١٣م)،

عملت فى طراز العامة بمصر على يد الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين، تعد أقدم قطعة نسيج وصلت إلينا تحمل لفظة طراز العامة فى مصر.

وهناك قطعة رابعة محفوظة أيضاً فى نفس المتحف منسوجة بدورها من الكتان غير المصبوغ تقتصر زخارفها على شريط من كتابات كوفية مطرزة بخيوط من الحرير ذات اللون البنى، تتضمن اسم الخليفة العباسى المأمون، عملت فى طراز الخاصة سنة ٢١٦هـ / ٨٣١م، ينسبها البعض إلى مصر، والبعض الآخر إلى بغداد إستناداً إلى استخدام الخيوط الحريرية البنية اللون فى طراز الكتابة التى شاع استخدامها فى منسوجات العراق.

ووصلنا أيضاً بعض نماذج للمنسوجات التى صنعت فى دور الطراز المصرية من الدولة الطولونية التى كانت تعد من أهم الهدايا النفيسة التى يبعث بها أمراء هذه الدولة إلى بلاط الخلافة العباسية، وهى تنقسم إلى قسمين: الأول عبارة عن منسوجات صوفية أو كتانية سميكة منسوج فيها رسوم طولونية المسحة، قوامها عناصر نباتية تمت بصلة كبيرة إلى طراز سامراء، أو مناظر لطيور أو حيوانات أو بعض الرسوم الآدمية، حصرت أحياناً داخل أشرطة أفقية عريضة، يوجد أسفلها فى بعض الأحيان سطر من الكتابات الكوفية تشبه فى طرازها الخط المنقوش على الطراز الخشبي فى جامع أحمد بن طولون أو على شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، من ذلك قطعة من الكتان السميك محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة قوام زخرفتها رسم لزهرة محورة نقشت بخيوط من الصوف ذات اللون الكحلى على أرضية فاتحة اللون بطريقة القباطى (اللوحة رقم ١٢١). وبالمتحف قطعة ثانية من الكتان أيضاً يزينها ورقة نباتية محورة عن ورقة العنب الخماسية الشحات يخرج منها فروع نباتية تلتف حولها، نقشت بدورها بخيوط من الصوف الكحلى اللون فوق أرضية بيضاء.

وهناك قطعة ثالثة بنفس المتحف نسجت من الكتان السميك بطريقة القباطى، يزيناها رسم لطائر يشبه الطاووس متأثراً بالتقاليد الساسانية حيث يلتف حول عنقه عصاة طائرة، ويتدلى من منقاره ما يشبه الثمرة، نقش بخيوط من الصوف الكحلى اللون على أرضية بيضاء (اللوحة رقم ١٢٢).

ويضم المتحف الاسلامى أيضاً قطعة رابعة من الكتان نسجت بطريقة القباطى قوام زخرفتها رسم غير متقن يمثل سبع البحر نقش بخيوط من الصوف الاصفر والاخضر الباهت والكحلى والابيض، يرجع نسبتها أيضاً إلى هذه المجموعة من النسيج الطولونى (اللوحة رقم ١٢٣).

وهناك كذلك قطعة خامسة ضمن مجموعة نفس المتحف تنسب بدورها إلى العصر الطولونى فى مصر مصنوعة من الكتان يزيناها زخارف صوفية تتألف من شريط عريض به جامات بيضاوية الشكل يحف بكل منها إطار به حبات لؤلؤ بيضاء اللون، بالجمامة الاولى شكل شجرة وبالثانية صورة وجه آدمى، أما الجامات الثلاث الباقية فيشغل كل منها حيوان من ذوات الأربع نقش فى حركة عدو، ويحده من أسفل شريط ضيق به جديلة ثنائية الاطراف يليها إلى أسفل شريط من الكتابات الكوفية نصها "مما عمل فى طراز الخاصة بمدينة البهنسى" (اللوحة رقم ١٢٤).

أما القسم الثانى من المنسوجات الطولونية فيمثلها مجموعة من المنسوجات اصطلاح علماء الآثار على تسميتها بطراز الفيوم أو بمنسوجات الفيوم، نظراً لوجود اسم الفيوم على قطعة منها وهى إما من الكتان المطرز بخيوط من الصوف أو الحرير، أو من الصوف الخالص، وقوام زخارفها رسوم آدمية وحيوانية وطيور، رسمت بطريقة ساذجة بعيدة عن الدقة والاتقان، وتفتقر إلى الجمال الفنى وحسن التوزيع، ويغلب على ألوانها الشدة والعنف فى القطع المنسوجة من الصوف، أو

الهدوء والانسجام فى القطع المنسوجة من الكتان والمزينة بأشرطة من الخيوط الحريرية، كما يزينها زخارف تشبه حروف الكتابات العربية ولكنها ذات طابع خاص، فهى تمتاز بسيقان حروفها التى تشبه رأس الرمح لذا يصعب قراءتها فى بعض الأحيان، أو تحمل نصوصاً عربية ذات شكل غريب لا يتبع القواعد المألوفة فى الخط الكوفى بل تتصاعد هامات الحروف فيها بشكل مدرج لم نشاهده من قبل، مما يجعلنا أمام فن شعبى نشأ فى الفيوم بعيداً عن العاصمة، مزج على أيدى نساجين شديدي التعصب للأساليب الفنية القديمة الذين حرصوا على استخدام الكتابات العربية مع زخارفهم حتى تتمشى منتجات أنوالهم مع الذوق الإسلامى الجديد الذى ساد البلاد، من ذلك قطعة منسوجة من الكتان والصوف تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، عليها شريط أحمر يتضمن صفاً من الجمال البيضاء والخضراء، رسمت بأسلوب ركيك، نقش أسفله شريط من الكتابات الكوفية ذات الهامات المدرجة نصها "[سعا]دة ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل فى طراز الخاصة بمطمور من قرى كورة الفيوم" (اللوحة رقم ١٢٥).

ويبدو أن هذا الطراز، الذى يرجع المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق أنه من إنشاء أحمد بن طولون بعد استقلاله بمصر عن تبعية الخلافة العباسية، قد استمر حتى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى فى أوائل حكم الخلافة الفاطمية يشهد بذلك قطعة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من نفس الطراز عليها شريط من الكتابة الكوفية تنص على أنها عملت فى العصر الفاطمى سنة ٣٧٥هـ/ ٩٨٥م أو سنة ٣٩٥هـ/ ١٠٠٤م، يصاحبه شريط آخر به زخارف نباتية وهندسية وطيور مرسومة بأسلوب طراز الفيوم.

وبالمتحف نفسه قطعة أخرى من الكتان قوام زخرفتها أشرطة مطرزة بخيوط من الحرير نسجت بطريقة القباطى، تتضمن رسوماً آدمية وحيوانية وطيور نقش

بدورها بأسلوب طراز الفيوم تنسب إلى القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى .

ووصلنا أيضاً بعض النماذج من المنسوجات العراقية تحت حكم الخلافة العباسية أغلبها من الصوف أو الكتان المطرز بخيوط قطنية أو حريرية، بالإضافة إلى بعض المنسوجات الحريرية الخالصة، حيث يغلب على زخارف تلك المنسوجات التأثيرات الساسانية، من ذلك قطعة من الصوف البنى محفوظة بمتحف بوسطن تنسب إلى القرن الثانى الهجرى / الثامن الميلادى، منسوجة بطريقة القباطى بخيوط من القطن الأبيض غير المصبوغ، وخيوط من الصوف الأزرق الداكن والأصفر والأخضر والأحمر، قوام زخرفتها رسوم حيوانية ونباتية داخل مناطق هندسية، يشاهد بينها رسم مكرر لوعل صغير أو حمل يتطاير من رقبتة عصاة طائرة، نقش بشكل زخرفى مبالغ فيه كما يتضح من استطالة الرقبة ومن التواء القرنين وصغر الأذنين، وزخرفة البدن بأشكال هندسية تشبه حبات اللؤلؤ. ويشاهد بين زخارف القطعة أيضاً رسوماً نباتية مكررة لشجرة محورة عن الطبيعة يوجد على جانبيها طيوراً محورة متدابرة (اللوحة رقم ١٢٦).

وفى متحف كلفلاند قطعة من الحرير الأصفر مطرزة بخيوط من الفضة والحرير تنسب إلى نفس الفترة قوام زخرفتها أشكال هندسية تتألف من معينات يحيط بها إطار خارجى يزداد بحبات من اللؤلؤ المتراسة، يشغلها رسوم نباتية تتألف من مراوح نخيلية أو أنصاف مراوح، أو أشكال هندسية يغلب عليها التأثيرات الساسانية التى نشاهدها بكثرة على العمائر الساسانية.

ووصلنا أيضاً قطع من المنسوجات الحريرية تدل زخارفها على أنها من صناعة العراق فى القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى ولا عجب فى هذا فقد عرفت معظم المدن العراقية صناعة الحرير منذ العصر الفارثى (١٤٠ - ٢٢٦ م) حيث نمت وازدهرت هذه الصناعة فى أمهات المدن العرقية تحت مظلة الاسلام.

ومعظم زخارف هذه القطع تضم عناصر هندسية بداخلها أشكالاً حيوانية كالطيور والبط والديكة والطواويس، هذا فضلاً عن الكتابات العربية الكوفية التي تمتد بين الزخارف الهندسية البديعة. من ذلك قطعة من متحف برلين من الحرير البنى والأحمر، تزدان بزخارف هندسية تتألف من معينات نسجت بخيوط من الحرير الأبيض والأزرق والأخضر وحددت باللون الأسود، تضم نصاً كتابياً من الحرير الأبيض المحدد بخيوط ذهبية تتكرر فيه عبارة "المنتصر بالله"، التي تشير إلى الخليفة محمد بن جعفر المنتصر بالله الذي حكم فيما بين ٢٤٧-٢٤٨هـ / ٨٦١-٨٦٢م في سامراء.

وفي متحف واشنطن قطعة أخرى من الحرير ذي اللون الأحمر يزيناها زخارف هندسية بعضها على هيئة أشكال مثمثة تضم بداخلها رسوم ديك، بالإضافة إلى رسوم هندسية أخرى نقشت بخيوط من اللون الأزرق الداكن والأزرق الفاتح، والأصفر والأخضر، واللون الذهبي الذي نقشت به ذيول الديكة.

ولم تقتصر زخارف المنسوجات الحريرية العراقية على رسوم الديكة فقط بل وجدت قطع أخرى اقتصرت زخارفها على الرسوم الهندسية فقط، من ذلك قطعة محفوظة في متحف بناكي بأثينا تزدان بزخارف هندسية تتألف من مربعات ومعينات ومسدسات بالإضافة إلى بعض الأشكال الهندسية الأخرى، وهي تنسب بدورها إلى القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي.

أما فيما يتعلق بالمنسوجات الإيرانية في العصر العباسي فقد أمدتنا المصادر التاريخية بمعلومات غزيرة عن الضرائب العينية من المنسوجات التي كانت تدفعها إيران كجزء من الخراج، فقد دفعت الولايات الإيرانية في عهد الخليفة المأمون عشرين ثوباً من جيلان، وثلاثة آلاف من العتابي المختلف الألوان من سيستان، وستمائة سجادة من طبرستان، وألفين ثوباً وخمسمائة قميص، وثلاثمائة منديل من

ريان ونيفاند، وألف قطعة من الحرير من جورجان وسبع وعشرون ألف قطعة من النسيج من خراسان. وأشارت المصادر أيضاً إلى وجود ما يقرب من أربع عشرة أو خمس عشرة مدينة اختلفت بإنتاج المنسوجات الحريرية في إيران منذ العصر الساساني وحتى نهاية الدولة العباسية في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي. وأشارت كذلك إلى أكثر من اثني عشر ألف مصطلح لأسماء هذه المنسوجات الإيرانية دون العناية بإعطاء وصف مفصل لكل منها.

وقد وصلنا بالفعل بعض المنسوجات الإيرانية المصنوعة من الحرير من بينها قطعة في متحف المتروبوليتان في نيويورك، تنسب إلى القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي، يزينها رسوم خيول متواجهة داخل دوائر متماسة بالإضافة إلى رسوم طيور متدابرة ومتواجهة نقشت خارج الدوائر، بخيوط بيضاء وصفراء وخضراء وبنفسجية على مهد حمراء (اللوحة رقم ١٢٧). وهناك قطعة أخرى في بلجيكا تنسب بدورها إلى القرن الثاني أو الثالث للهجرة / الثامن أو التاسع للميلاد، قوام زخرفتها دوائر يزين إطاراتها حبات من اللؤلؤ على مسافات منتظمة. وداخلها رسوم حيوانية متقابلة يفصل بينها خط رفيع ينتهي في أسفله بنصفي مروحة نخيلية كما يوجد خارج الدوائر رسوم نباتية محورة (اللوحة رقم ١٢٨).

وفي متحف المتروبوليتان قطعة من نسيج الكتان من طراز مدينة نيسابور مؤرخة بسنة ٢٦٦هـ / ٨٨٠م. ولدينا قطعة أخرى محفوظة في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة من نسيج مدينة مرو يزينها بقايا شريط من زخارف وكتابة كوفية مطرزة بالحرير الأحمر تحمل اسم الخليفة المعتمد على الله وتاريخ سنة ٢٧٨هـ / ٨٩١م. وهناك قطعة ثالثة بنفس المتحف من الكتان المطرز بالحرير الاسود، منسوجة في مدينة نيسابور تحمل اسم الخليفة المقتدر بالله وتاريخ سنة ٢٩٥هـ / ٩٠٧م.

ولعل أهم ما نعرفه من المنسوجات الايرانية في العصر العباسي قطعة من

الحرير والقطن تسود لحنمها الحريرية خيوط صفراء وأرجوانية وزرقاء وخضراء ضاربة إلى الصفرة فوق مهاد أرجوانية اللون، محفوظة حالياً في متحف اللوفر بباريس، قوام زخرفتها رسوم فيلة متواجئة، تحتها شريط من الكتابة الكوفية نصها "عزو إقبال للقائد أبى منصور بختكين أطال الله بقاءه]ءه]، ويحف برسوم الفيلة من اليسار ومن فوق إطار به أربع مناطق رئيسية: الأولى بها خطوط منكسرة، والثانية بها أشكال هندسية صغيرة بين شريطين ضيقين بهما فروع نباتية، والثالثة بها رسوم إبل متتابعة تنتهى فى ركن الزخرفة برسم لطاووس. كما يلاحظ بين أرجل الفيلة رسم لحيوان خرافى له جناحان ورقبة طويلة ورأس طائر. ويرجح أن المقصود بالقائد بختكين هو القائد الذى عاش فى بلاط عبد الملك بن نوح أمير خراسان وما وراء النهر وقد حبس وقتل على يد هذا الأمير فى سنة ٣٤٩هـ / ٩٦٠م. (اللوحة رقم ١٢٩).

ثالثاً: الطراز الفاطمى :

استمرت دور الطراز تحت حكم الفاطميين فى إنتاج ما تحتاج إليه الخلافة من منسوجات مختلفة نالت إعجاب المعاصرين بها كالشمسية التى أمر الخليفة المعز لدين الله (٣٦٢ - ٣٦٥هـ / ٩٧٢ - ٩٧٥م) بعملها والتى وصفها لنا "ابن ميسر" إذ يقول: "وفى يوم عرفه نصب المعز الشمسية التى عملها للكعبة على إيوان قصره وسعتها اثنى عشر شبراً فى اثنى عشر شبراً، وأرضها ديباج أحمر، ودورها اثنى عشر هلالاً ذهباً، فى كل هلال أترجه ذهب مشبك، جوف كل أترجه خمسون دره كبار كبيض الحمام، وفيها الياقوت الأحمر والأصفر والأزرق، وفيها كتابة دورها آيات الحج زمرد أخضر، وحشو الكتابة در كبار لم ير مثله، وحشو الشمسية المسك المسحوق".

وفى عهد العزيز بالله (٣٦٥ - ٣٨٦هـ / ٩٧٥ - ٩٩٦م) اشتغلت البلاد

بنسج نوعين جديدين من المنسوجات هما العتايى الذى اشتهرت به بغداد والسقلاطون الذى شاع فى بلاد الروم، وذلك إلى جانب الأنواع التى اشتهرت بها البلاد قبل مجيئ الفاطميين كالديباج الثقيل، والشرب، والديبقى بدليل أنه عند وفاة الوزير يعقوب بن كلس أمر العزيز بتكفينه فى خمسين ثوباً مثقلاً، ووشى مذهب، وشرب، وديبقى مذهب بلغت قيمتها عشرة آلاف دينار مما يدل على مدى البذخ والاسراف، ويشير أيضاً إلى تقدم صناعة المنسوجات وازدهارها فى العصر الفاطمى بدليل أنها لفتت أيضاً أنظار الرحالة الذين زاروا مصر ابان تلك الفترة فقد أشار الرحالة الفارسى ناصر خسرو إلى أنه كان يصنع تنيس "القصب الملون من عمامات ووقايات، ومما يلبس النساء، ولا ينسج مثل هذا القصب فى جهة ما غير تنيس. والأبيض منه ينسج فى دمياط، وما ينسج منه فى مصانع الخليفة لا يباع ولا يعطى لأحد. وقد سمعت أن ملك فارس أرسل رسله إلى تنيس بعشرين ألف دينار ليشتري له بها حلة من كسوة الخليفة، وقد بقى رسله هناك عدة سنين ولم يستطيعوا شراءها... وينسجون فى مدينة تنيس هذه البوقلمون الذى لا ينسج فى مكان آخر من جميع العالم، وهو قماش ذهبى لونه يتغير بتغير ساعات النهار، وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب، وسمعت أن سلطان الروم كان قد أوفد رسولا ليعرض على خليفة مصر أن يعطيه مائة مدينة على أن يأخذ تنيس فلم يقبل الخليفة، وكان من هذه المدينة القصب والبوقلمون". وذكر أيضاً أن "ما ينسج للخليفة من القصب والبوقلمون يدفع ثمنه كاملاً، بحيث يعمل الصناع برضاهم للخليفة، لا كما فى البلاد الأخرى حيث يفرض الديوان والسلطان السخرة على الصناع". وأشار كذلك إلى أن أستار هودج ولبود سروج الخيل الخاصة بالخليفة كانت تصنع من البوقلمون".

وحدثنا هذا الرحالة أيضاً عن ارتفاع ثمن الخيوط المصرية عن خيوط خراسان بقوله: "وسمعت من برازى ثقة أن وزن الدرهم الواحد من الخيط يساوى

ثلاثة دنانير مغربية، وسألت فى نيسابور عما يساويه أجود الخيوط، فقالوا أن الخيط الذى لا نظير له يساوى خمسة دراهم". كما أمدنا بوصف للمنسوجات التى كانت تنسج فى أسيوط فقال: "وينسجون فى أسيوط من صوف الخراف عمائم لا مثيل لها فى العالم، والصوف الدقيق الذى يحضرونه إلى بلاد العجم ويسمونه مصرى، وهو من الصعيد الأعلى لأنهم لا ينسجون الصوف بمصر، أى بمدينة مصر، ورأيت فى أسيوط فوطه من صوف الغنم لم أرى مثلها فى بلهاور ولا فى ملتان، وهى بشكل تحسبها حريراً".

وتجلت عناية الفاطميين أيضاً بدور الطراز من خلال اهتمامهم بإختيار المشرف عليها إذ يفهم من المصادر العربية أنه كان يختار من بين الأعيان من أرباب العمائم والسيوف، وله اختصاص بالخليفة دون كافة المستخدمين، ومقامه بدمياط وتنيس وغيرهما، ويتبعه مائة رجل ينفذون ما يصدره لهم من الأوامر، وتحت إمرته عشارى دتماس وثلاثة مراكب من الدكاسات، لها رؤساء ونواتية نفقاتهم جارية من مال الديوان. وكان إذا وصل إلى القاهرة من محل عمله الرسمى فى دمياط أو تنيس ينزل فى منظره الغزالة، التى كانت من قبل مسكناً للأمير أبى القاسم بن الخليفة المستنصر، ثم أصبحت مقراً لناظر الطراز، ولا يتحول عنها حتى ولو كان له بالقاهرة عشرة دور، وتجرى عليه الضيافة كالغرباء الواردين على الدولة. وكانت جامكيتته سبعون ديناراً فى الشهر، ولا ينوب عنه إلا ولده أو أخاه ويتقاضى عشرون ديناراً فى الشهر.

واهتمت الخلافة الفاطمية أيضاً بإنشاء خزانة الكسوات لكى يحمل إليها ما ينتج من المنسوجات، وكانت تتألف من قسمين: الأول يسمى الخزانة الباطنة، ويتولى إدارتها امرأة تنعت بزين الخزان بين يديها ثلاثون جارية وتحفظ بها ملابس الخليفة الذى لا يغير ثيابه إلا عندها. وكان من ملحقات هذه الخزانة بستان من

أملاك الخليفة على شاطئ الخليج، تزرع فيه الزهور وتحمل يومياً إلى الخزانة لتعطير الثياب. وتسمى الثانية الخزانة الظاهرة وكان يتولاها أكبر حاشية الخليفة وكانت فيها كميات كبيرة من شتى أنواع النسيج الفاخر، وكان يحمل إليها ما يصنع فى دار الطراز بتونس ودمياط والاسكندرية. وبها صاحب المقصر، وهو رئيس الخياطين، وتحت إمرته عدد منهم، لهم أماكن يفصلون ويخيطون فيها ما يؤمرون بخياطته من الثياب والكسوات. ولا عجب فى هذا فقد كان الخلفاء فى حاجة ماسة إلى كميات هائلة من المنسوجات لأنفسهم ولرجال بلاطهم وللكسوة الشريفة، وللخلع التى كانوا يمنحونها لأتباعهم ورجال دولتهم فى كثير من المناسبات، والضيوف والرسل الذين يفدون على الخلافة. وقد كان لمنح هذه الخلع والكسوات مواسم خاصة تمنح فى كل موسم منها طائفة معينة إلا فى عيد الفطر فقد كانت تعم فيه الحلل الجماعة، لذلك أطلق عليه اسم "عيد الحلل".

ولعل اهتمام الخلافة الفاطمية بصناعة المنسوجات كان وراءه هدف اقتصادى أيضاً تمثل فى الأموال التى كانت تجمعها الدولة من وراء هذه الصناعة فقد ذكر المقرئى فى خطه أن الضرائب التى جمعت فى يوم واحد من تونس والاشمونين ودمياط فى عهد الوزير يعقوب بن كلس بلغت مائتى ألف دينار، وعلق على ذلك بقوله "وهذا شئ لم يسمع قط بمثله فى بلد".

ويستشف من قطع النسيج الفاطمى التى وصلت إلينا أن منسوجات هذا العصر كانت إما من الكتان أو الصوف المزين كلاهما بأشرطة زخرفية أو كتابية نسيج كلاهما بخيوط من الحرير الملون، اتسعت بمرور الوقت حتى صارت تملئ الثوب كله فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى أى فى أواخر العصر الفاطمى. كما أشارت المصادر التاريخية إلى شيوع استخدام المنسوجات الحريرية الخالصة إبان هذا العصر، بيد أننا لا نستطيع أن نسلم بصحة هذه الروايات

التاريخية لأن بعض المؤرخين لم يتحروا الدقة فى وصفهم لهذه المنسوجات، فالمقرىزى يذكر على سبيل المثال الثوب الحريرى الذى يعنى به المطرز بالحرير وليس المنسوج بأكمله من الحرير، لأن المصانع المصرية لم تخرج لنا منسوجات حريرية خالصة، على حد زعم المستشرق الألمانى كونل، قبل العصر المملوكى.

ويجمع أغلب علماء الآثار والفنون الاسلامية على تقسيم منسوجات هذا العصر إلى أربع مراحل زمنية تكاد تمثل العصور الرئيسية فى حكم هذه الخلافة، وينسبون منسوجات كل مرحلة إلى عدد من الخلفاء الفاطميين بأسمائهم، بيد أننا لا نميل إلى الأخذ بهذا التقسيم المؤرخ، ونفضل تقسيم المنسوجات الفاطمية إلى ثلاث مراحل فقط، لأننا نعتقد أن منسوجات الفترة الثالثة والرابعة تعكس لنا إنتاج مرحلة واحدة يضمها خصائص ومميزات مشتركة كما سوف نرى.

المرحلة الأولى :

تمتاز منسوجاتها بإحتوائها على أشرطة زخرفية من كتابات عربية بالخط الكوفى ذى الحروف الكبيرة المزهرة، تلعب دوراً رئيسياً فى الزخرفة، تحصر بينها أو توازيها أشرطة زخرفية ضيقة تشتمل على جامات بيضية الشكل أو سداسية الاضلاع أو معينات قد يتداخل بعضها فى بعض تضم رسوماً لحيوانات أو طيور متقابلة أو متدايرة نقشت بأحجام صغيرة لا يظهر فيها دقة أو رداءة التفاصيل، بأسلوب محور يشبه إلى حد ما الرسوم القبطية، وإن كانت تتميز بانتظام تكرارها ومنسوجات هذه المرحلة لا تتجاوز نهاية القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى.

ومن أمثلة هذا النوع قطعة من الكتان الأبيض يزينها سطر من الكتابات الكوفية البسيطة مطرزة بالحرير الأحمر تحمل اسم الخليفة المعز لدين الله، عثر عليها فى حفائر عين الصيرة بالقاهرة. وهناك قطعة أخرى من الكتان مطرزة بخيوط من الحرير الأصفر المحدد بالأزرق والأسود، محفوظة فى إحدى المجموعات الخاصة،

تقتصر زخرفتها على شريط من الكتابات الكوفية المزهرة تحمل اسم الخليفة العزيز بالله، يتعدّد أنها جزء من عمامة (اللوحة رقم ١٣٠). وتضم المجموعة نفسها قطعة أخرى من الكتان الأزرق الداكن يزينا شريطان ضيقان بهما رسوم حيوانية متتابعة، يوجد أسفل منهما شريطان متقابلان من الكتابات الكوفية المنقوشة بخيوط حريرية صفراء، تنسب بدورها إلى الخليفة العزيز بالله استناداً إلى قطعة مماثلة لها محفوظة في متحف بناكى، صنعت في طراز مدينة تنيس تحمل اسم الخليفة المذكور. ويضم متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة ثالثة من الكتان تحمل أيضاً اسم الخليفة العزيز، قوام زخرفتها شريطان من الكتابات الكوفية مطرزة بخيوط حريرية حمراء، تحصر بينها شريطاً زخرفياً يضم جامات على هيئة معينات بها زخارف نباتية كثيفة (اللوحة رقم ١٣١).

ويمثل هذه المرحلة أيضاً مجموعة من المنسوجات الكتابية تحمل اسم الخليفة الحاكم بأمر الله من بينها واحدة محفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من الكتان الأسود عليها كتابة كوفية من الحرير فى سطرين متوازيين باسم الخليفة الحاكم بأمر الله، يعلوها شريط من حرير أصفر يشتمل على رسوم لطيور متقابلة نقشت بالأزرق والأصفر والأحمر (اللوحة رقم ١٣٢). وبالمتحف نفسه قطعة أخرى تتضمن ثلاثة أشرطة متوازية العلوى والسفلى بهما كتابات كوفية بحروف دقيقة بيضاء اللون على مهداد حمراء باسم الخليفة الحاكم بأمر الله، على حين يتضمن الشريط الأوسط المحصور بينهما مناطق تضم بداخلها رسوم لطيور متقابلة طرزت بخيوط من الحرير الأحمر والأزرق (اللوحة رقم ١٣٣).

المرحلة الثانية :

ويغلب على منسوجات هذه المرحلة كثرة الأشرطة الزخرفية واتساعها وزيادة وحداتها الزخرفية التى صارت تتألف من جامات ومناطق صغيرة تضم

أشكالاً آدمية ورسوماً لطيور وحيوانات محورة عن الطبيعة تحصرها سطور من الكتابات الكوفية المتعاكسة التي أصبحت تأتي فى المرتبة الثانية بعد الاشرطة الزخرفية، وتكاد منسوجات هذه المرحلة، التي تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، تكون أبداع ما أنتجته المصانع المصرية تحت حكم الدولة الفاطمية، بل تمثل أيضاً العصر الذهبى لمنسوجات هذه الفترة. ومن بين أمثلة منسوجات هذه المرحلة قطعة من الكتان محفوظة فى متحف كلونى بباريس يزيناها شريط عريض من الزخارف المطرزة بخيوط من الحرير تشتمل على مناطق سداسية الاضلاع تضم بداخلها زوجين من الحيوانات الخرافية المجنحة المتقابلة نقشت باللون الأحمر والأصفر والأبيض على مهاد زرقاء، يحيط بها من أعلى وأسفل شريطان من الكتابات الكوفية المتعاكسة تشتمل على اسم الخليفة المستنصر بالله وتاريخ سنة ٤٤٨هـ / ١٠٥٧م. يحتفظ متحف فكتوريا والبرت بلندن بجزء منها (اللوحة رقم ١٣٤). وبالمتحف الاسلامى بالقاهرة قطعة أخرى من الكتان الرقيق يزيناها أشرطة زخرفية عريضة صفراء اللون بها زخارف نباتية محورة، نقش فوقها أشكال بيضية متصلة تحصر بداخلها رسوم طيور متقابلة وحيوانات خرافية مجنحة على التوالي نقشت بخيوط من الحرير الملون على مهاد زرقاء أو حمراء، محصورة بين شريطين من الكتابات الكوفية المطرزة باللون الأبيض، تحمل اسم الخليفة المستنصر بالله، نقش بين حروفها فروع نباتية دقيقة (اللوحة رقم ١٣٥).

ومن أجمل منسوجات هذه المرحلة نشير أيضاً إلى العباءة المحفوظة فى كنيسة سانت آن بمدينة ايت بجنوب فرنسا التي عشر عليها ملفوفة داخل قنينة من الزجاج، وهى منسوجة من كتان غاية فى الرقة، وزينها ثلاثة أشرطة متوازية تمتد فى طولها. الشريطان الخارجيان يتألف كما منهما من شريط زخرفى عريض يضم جامات مستديرة الشكل يزيناها رسوم حيوانية ونجوم سداسية بداخل كل منها طائرين متدابرين، ويحده من أعلى وأسفل شريط من الكتابات الكوفية نقش

بحروف دقيقة زرقاء اللون على مهاد ذهبية. أما الشريط على العباءة فيتألف من دوائر متداخلة تشبه حلقات السلسلة، أرضيتها مذهبة وفيها خطوط قصيرة سوداء تقسمها إلى مناطق متجاورة، يزين الفراغ الناشئ بين الدوائر عند إتصالها ببعضها، أنصاف أوراق نباتية ذات شحمتين أو ثلاث شحمت، ويقطعه ثلاث جامات مستديرة، اثنتان منها تضمنان رسم لحيوانين خرافيين متدبرين لكل منهما جسم أسد ووجه آدمى، يلتف ذيلهما وجناحيهما بطريقة زخرفية ينتج عنها ما يشبه شجرة الحياة، كما يحيط بهما شريط خارجي به كتابات كوفية مطرزة بخيوط حمراء. أما الجامة الثالثة فتبدو أكبر حجماً وقد ضاعت أغلب عناصرها الداخلية وإن احتفظت ببقايا الشريط الكتابة الخارجى. وتكشف لنا النصوص الكتابية المنقوشة على هذه العباءة أنها نسجت فى طراز الخاصة بدمياط سنة ٤٨٩ هـ/ ١٠٩٦ - ١٠٩٧ م، وعن اسم كل من الخليفة المستعلى ووزيره الافضل شاهنشاه بن بدر الجمالى (اللوحة رقم ١٣٦).

المرحلة الثالثة :

ترمز منسوجات هذه المرحلة إلى نهاية العصر الفاطمى فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، وتشتمل زخارفها على عناصر جديدة تمثلت فى استخدام الاشرطة والجدائل المركبة المتداخلة التى تحصر بداخلها جامات ومعينات ودوائر تضم رسوماً لطيور أو حيوانات أو عناصر نباتية تغطى الثوب بأكمله بحيث لا نكاد نرى فراغاً على الاطلاق، كما أصبحت الكتابات تمثل عنصراً ثانوياً فى الخطة الزخرفية واستدارت الحروف وصارت تنقش بخط لين يمثل بداية ظهور الخط النسخ الذى سوف يحتل مكان الصدارة تحت حكم الأيوبيين والمماليك، بل أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان قراءة النصوص المصاحبة الزخارف، لأنه قصد بها الغرض الزخرفى، وساد اللون الأزرق الداكن فى زخرفة أغلب

منسوجات هذه المرحلة بالإضافة إلى الألوان الأخرى كالأصفر الذهبي والأحمر. ومن أمثلة هذا النوع قطعة من الكتان المطرزة بخيوط من الحرير الملون، محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن يزينها أشرطة طولية نقشت بالأزرق الباهت وحددت بالأزرق الداكن تنتهي بمجموعة من الأشرطة المستعرضة، الأوسط منها أكثر اتساعاً ويضم جديلة مركبة طرزت بخيوط من الحرير الأزرق والأحمر والرمادي والأصفر، يملؤها طيور متقابلة وارانب برية بالإضافة إلى بعض الطيور والحيوانات الصغيرة المحورة. ويحده من أعلى وأسفل أشرطة ضيقة نقش بها كتابات عربية مكررة نقش بحروف لينة نصها "نصر من الله" أو أوراق نباتية محورة (اللوحة رقم ١٣٧).

وبمتحف الفن الإسلامي عدة قطع من نسيج هذه المرحلة الأخيرة من بينها قطعة من الكتان يزينها أشرطة أفقية مطرزة بخيوط من الحرير الذهبي، الأوسط منها يضم جدائل مركبة متشابكة بداخلها مناطق تضم رسوماً لبط أو أرانب برية على أرضية حمراء، يحده من أعلى ومن أسفل شريط ضيق به أوراق نباتية محورة، يتلوها كتابات نسخية مكررة نصها "نصر من الله" (اللوحة رقم ١٣٨).

وهناك قطعة أخرى تمثل بقايا وشاح من الكتان مطرز بخيوط من الحرير الأبيض والأحمر والأزرق على أرضية ذهبية، ومزين بزخارف هندسية تتألف من جدائل متداخلة متشابكة تحصر بينها معينات بها رسوم حيوانية ونباتية محورة بالإضافة إلى أشرطة بها كتابات دعائية مكررة نصها "اليمن والاقبال" نقش باللون الأحمر على مهد صفراء ذهبية، وباللون الأبيض على أرضية حمراء أو زرقاء (اللوحة رقم ١٣٩).

وينسب إلى الطراز الفاطمي أيضاً مجموعة من المنسوجات المعروفة بطرز الفيوم، التي استمر إنتاجها طوال القرنين الرابع والخامس للهجرة/ العاشر والحادي

عشر للميلاد، ولا يتسع المجال هنا لوصف جميع القطع المحفوظة في متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، ولكن حسبنا أن نشير هنا إلى أنها تشتمل على أشرطة متعددة الألوان بها جامات فيها طيور وحيوانات ووريدات وحروف كوفية مدرجة. أما القطع الموجودة فى المتاحف الأجنبية فأهمها واحدة محفوظة فى متحف بناكى بأثينا تمثل بقايا شال من الصوف الأزرق الداكن يزينها أربعة أشرطة أفقية مطرزة بخيوط من الكتان الملون، تشتمل على جامات سداسية الأضلاع، بها رسوم آدمية وحيوانية وطيور ووريدات، نثر حولها زخارف هندسية ونباتية محورة، كما يحيط بالشريط العلوى كتابة كوفية مدرجة، تنسب إلى حوالى القرن الرابع أو الخامس الهجرى/ العاشر أو الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١٤٠).

وإلى جانب نسيج الطراز الذى شاع إنتاجه طوال العصر الفاطمى، عرف هذا العصر أيضاً إنتاج نوع آخر من المنسوجات المطبوعة التى أعان على رواجها أنها كانت أسهل صنفاً وأبسط من الزخارف المنسوجة بخيوط الحرير أو الذهب أحياناً، وأقل تكلفة ونفقة بحكم رخص موادها الخام، مع أن دقة تصميمات هذا النوع من النسيج وروعة الرسوم التى تزيينه بالاضافة إلى الجودة الفائقة التى يتمتع بها النسيج نفسه، تدل على أن هذا الأسلوب الفنى الجديد لم يكن كما يعتقد من الوهلة الأولى، تدهوراً فى صناعة النسيج المصرى فى العصر الفاطمى، بل يعد استنباطاً لأسلوب فنى جديد مشتق من الأساليب القديمة، وتكيفاً لها على حساب مقتضيات المطالب المستحدثة، وكان يتم الحصول على هذه الزخارف المطبوعة بواسطة أختام خشبية، وكانت الزخرفة بهذه الطريقة غالباً ما تغطى جميع الثوب. ويمثل هذا الأسلوب الجديد قطعة من الكتان محفوظة فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك تتألف زخارفها من رسوم نباتية مطبوعة بالذهب. وهناك أيضاً قطعة نادرة من نوع رفيع غير عادى من نسيج الكتان تنسب بدورها إل القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى تزينها رسوم سباع مطبوعة باللونين البنى والذهبى داخل مربعات

محددة وفي المساحات القائمة بين تلك المربعات. ويبدو أن الفنان قد استخدم في طبع هذه القطعة الفنية ستة أختام مختلفة، أربعة منها لطبع السباع، وواحد لطبع أرضية المربعات ذات اللون البنّي، وواحد لعمل الحبيبات أو الوريدات التي تتألف منها المربعات (اللوحة رقم ١٤١).

ولدينا كذلك قطعة ثالثة من الكتان أو القطن محفوظة ضمن مجموعة تحف الفن الاسلامي بالقاهرة تنسب إلى أواخر العصر الفاطمي في القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، يزينها زخارف مطبوعة تتألف من شريطين عريضين، قوام زخرفة العلوي منهما زخارف نباتية وطيور مطبوعة باللون الذهبي تتألف من فرع نباتي متموج ينبثق منه ورقة نخيلية تتعاقب مع رسم لنسر أو باز باسطاً جناحين ينقض على اوزة التفت برأسها نحوه، وهناك أيضاً رسم لنسر آخر ينقض على غزال. أما الشريط الثاني فبه أيضاً رسم لنسر ينقض على أرنب، وآخر لفهد أو سبع يهاجم بغل أو حماراً وحشياً، ويفصل بين الرسمين زخرفة نباتية غاية في الدقة والابداع. ويصاحب هذه الرسوم ثلاثة أشرطة ضيقة من الكتابات الكوفية المكررة تتضمن عبارة دعائية نصها "بركة ونعمة وسلامة". وأرضية الرسوم مذهبة، والتفاصيل محددة باللون الأزرق وتمثل الطبيعة أصدق تمثيل (اللوحة رقم ١٤٢).

طراز صقلية :

ويضيف علماء الآثار والفنون الاسلامية إلى المنسوجات الفاطمية نوعاً آخر من المنسوجات، هو المنسوجات الاسلامية المصنوعة في جزيرة صقلية بجنوب إيطاليا بسبب خضوع هذه الجزيرة للفاطميين وبقائها تحت سيطرتهم حتى إستيلاء النورماندين على الرمو في سنة ٤٦٥هـ / ١٠٧٢م، الذين اعتمدوا بدورهم على المسلمين في مصانعهم بدليل ما ذكره الرحالة ابن جبير عن وجود فتى يدعى يحيى

كان يطرز بالذهب فى المصانع الملكية بعاصمة صقلية.

بيد أن دراسة منسوجات هذه الجزيرة من الناحية التطبيقية الصناعية ومن الناحية الزخرفية تكشف لنا عن اختلاف واضح بين هذه المنسوجات والمنسوجات الفاطمية التى نسجت أغلبها بطريقة التطريز أو القباطى، على حين نسجت مصنوعات صقلية بطريقة المنسوجات المركبة وخاصة نسيج الديباج الذى يستعمل فيه سداة واحدة ولحمة من ألوان متعددة للزخرفة قد تضم بينها خيوط معدنية من ذهب وفضة، كما يلاحظ أن زخارفها ذات موضوعات وثيقة بالزخارف البيزنطية ربما بسبب تأثير النساجين اليونانيين الذين أسرهم روجر الثانى فى إحدى الغارات البحرية فى بحر الأرخبيل سنة ٥٤١هـ / ١١٤٧م، وألحقهم بمصانع النسيج فى القصر الملكى، وأمرهم بأن يعلموا رعاياه أسرار صناعتهم.

بيد أن كثيراً من مؤرخى الفنون الإسلامية لا يجذبون نسبة كثير من المنسوجات الإسلامية إلى صقلية مستندين إلى ما جاء فى بعض المصادر التاريخية من أن أحد حكام صقلية أشار إلى منسوجات استولى عليها الصقليون من إحدى السفن فى سنة ٣٦٤هـ / ٩٧٥م، تعد أحسن نسجاً من الأقمشة الصقلية. ويروى أيضاً أن أحد الحكام المسلمين من بلرمو أهدى فى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى إلى أحد الأمراء المسيحيين أقمشة أسبانية وليست صقلية، مما يدفع إلى الاعتقاد أن الأقمشة الصقلية لم تكن قد بلغت فى أواخر القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى ما بلغته بعد ذلك من الجمال والاتقان. ومع ذلك فيفهم من المقرئ أن منسوجات هذه الجزيرة كانت تحظى منذ أوائل العصر الفاطمى بإهتمام أفراد الطبقة الحاكمة بدليل أنه عثر ضمن تركة الأميرة عبدة ابنة الخليفة المعز لدين الله بعد وفاتها على ثلاثين ألف شقة من نسيج صقلية، مما يدل أيضاً على كثرة ما كانت تنتجه مصانع هذه الجزيرة من منسوجات.

ولعل أشهر القطع التي تنسب إلى طراز بلرمو بصقلية عباءة التتويج التي نسجت في عاصمة صقلية سنة ٥٢٨هـ / ١١٣٣م، أي في أثناء حكم روجر الثانى ملك صقلية، وهى عبارة عن غفارة كنيسة من الحرير المطرز الأرجوانى اللون على شكل نصف دائرة يزينها فى الوسط نخلة مثمرة تقسمها إلى قسمين، كل منهما يمثل ربع دائرة نقشت فيه بخيوط من الذهب واللالئ رسم لسبع يفترس جملا قيل أنه يرمز إلى إنقضااض النور مندين على العرب المسلمين وطردهم من الجزيرة، ويحيط بالعباءة شريط ضيق من الكتابات الكوفية يفهم منها أنها عملت للخزانة الملكية بمدينة صقلية فى سنة ٥٢٨هـ / ١١٣٣م (اللوحة رقم ١٤٣).

ومن منسوجات صقلية قطعة من الحرير محفوظة فى إحدى كنائس مدينة شينو (Chinon) بفرنسا قوام زخرفتها صفين من النمرور أو الفهود المتدايرة أو المتقابلة مقيدة بسلاسل تربطها نقش باللون الأبيض والأصفر والأخضر على أرضية زرقاء داكنة، ويفصل بين كل نمرين أو فهدين خط ينتهى فى أعلاه بزخرفة على شكل آنية الزهور، ويتدلى على جانبيه فى أسفل زهرتان، ونجد أيضاً رسماً لطائر يتأهب لأن يحط على ظهر كل حيوان، ويلاحظ كذلك وجود رسم لحيوان صغير بين أرجل كل واحد منهما، يرجع نسبتهما إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة/ الحادى عشر أو الثانى عشر للميلاد (اللوحة رقم ١٤٤).

ولدينا أيضاً قطعة ثالثة محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن تنسب إلى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى قوام زخرفتها رسم لطاووسين متواجهين يفصلهما نقش ينتهى فى أعلاه برسوم نباتية، وفى أسفلهما رسم لغزالين صغيرين متواجهين، وتنتهى الزخرفة بشريط ضيق به كتابات كوفية دعائية نصها "البركة الكاملة" فى وضع زخرفى متقابل بحيث تتكرر العبارة صحيحة من اليمن إلى اليسار، ومعكوسة من اليسار إلى اليمين (اللوحة رقم ١٤٥).

الفصل السابع

الزجاج والبلور الصفرة

كانت صناعة الزجاج مزدهرة قبل الاسلام فى كل من بلاد الشام ومصر والعراق وإيران حيث وصلت إلى درجات عالية من الرقى والاتقان سواء بالنسبة للأساليب الصناعية أو الزخرفية، لذلك كان من الطبيعى أن يتبنى الزجاجون المسلمون تلك التقاليد الفنية القديمة، فعملوا على إحياء بعضها، وأدخلوا على البعض الآخر شيئاً من التعديل، وابتكروا أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل حتى وصلوا بهذه الصناعة إلى قمة الجمال والاتقان نظراً للأقبال الشديد على استعمال المنتجات والمصنوعات الزجاجية منذ فجر الاسلام، بسبب عنايتهم الكبيرة بالعطور جرياً على سنة النبى ﷺ، وتمشياً مع توجيه فقهاء الدين الذين كانوا يحضون على التطيب، ولاهتمامهم بالكيمياء والصيدلة الأمر الذى جعلهم فى حاجة ماسة إلى الأوانى الزجاجية فى المعامل وغيرها، هذا فضلاً عن أن الأوانى الزجاجية قد استهوتهم برونقها ونقائنها، مما أفضى إلى شيوع نفس الأساليب الصناعية والزخرفية فى شتى أقاليم العالم الاسلامى وترتب عليه صعوبة نسبة بعض التحف الزجاجية المبكرة إلى العراق دون مصر أو بلاد الشام، أو إلى إيران دون غيرها من أقاليم العالم الاسلامى، ما لم يكن هناك دليل قوى يؤكد هذه النسبة إلى ذلك الأقليم دون غيره.

والأوانى الزجاجية قد تكون غفل من الزخرفة وهنا يلعب شكل الأناء دوراً فى تحديد تاريخه ومحاولة معرفة موطنه الذى صنع فيه على وجه التقريب، كما تلعب الزخرفة فى حالة وجودها دوراً هاماً فى التعريف على الموطن الأصيلي للإناء وتاريخ الانتاج. فقد صنع من الزجاج أوان مختلفة الاشكال والوظائف، فضلاً عن الحلى وأدوات التسلية وغيرها.

وكان تشكيل الأوانى الزجاجية يتم بطريقتين: الأولى تتمثل فى النفخ الحر، والثانية التشكيل بالنفخ فى القالب. ومن المعروف أن أسلوب النفخ قد أفضى

اكتشافه فى منتصف القرن الأول قبل الميلاد على يد صناع الزجاج فى بلاد الشام إلى إمكانية الحصول على أشكال متنوعة من الأوانى الزجاجية، وإلى سرعة الانتاج وإلى خفض التكلفة. ومن المرجح أيضاً أن النفخ فى القالب أسبق فى الاستعمال من النفخ الحر فى الهواء.

وقد استخدمت وسائل وأساليب شتى فى زخرفة الأوانى الزجاجية الإسلامية نذكر منها الصبغ بالألوان المختلفة عن طريق إضافة الأكاسيد المعدنية إلى مادة السيليكا أى الرمل الذى تصنع منه الأوانى الزجاجية فقد صنع الزجاجون أوان من زجاج رقيق شفاف ملون بألوان جميلة منها البنفسجى والعسلى والأخضر والأزرق بدرجاتها، والزخرفة الناتجة عن الإضافة، وتكون عادة بواسطة إضافة خيوط من زجاج من نفس لون الأوانى، أو بلون مخالف لبدن الأنية، فتبدو بشكل بارز حول عنق الاناء أو بدنه، وقد تكون الإضافة بخيوط من عجائن زجاجية ملونة يتم ضغطها وهى ساخنة فى سطح الاناء بحيث تصبح مساوية له وتفضى إلى تكوين زخارف أشبه بتعاريج الرخام والمرمر المجزع. كما عرفوا نوعاً من الزجاج المتعدد الألوان أطلق عليه قبل الإسلام اسم المليفورى (Millefiorie) أى الألف زهرة إشارة إلى ألوانه المتنوعة. وقد تكون الزخرفة أيضاً بالحز أو الحفر أو القطع، ويقتصر استخدام هذه الطريقة الأخيرة على الأوانى ذات الجدار السميك، ويتألف جدار بعض أوانى هذا النوع من طبقتين الخارجية منهما من زجاج ملون، والداخلية من زجاج شفاف، وتقطع أرضية الزخارف كلها فى الطبقة العلوية، بحيث لا يترك سوى الزخارف التى تظهر بلون مغاير فوق الطبقة السفلى الشفافة. ومن أساليب زخرفة الأوانى الزجاجية التى شاعت، الضغط بإستعمال أدوات خاصة تشبه الملقاط أو المنقاش، يضغط به من الجهتين على جدار الأنية للحصول على زخارف مختومة أو غائرة أو بارزة وهى مازالت ساخنة. وبالإضافة إلى ذلك استخدم الزجاجون فى زخرفة أوانهم قوالب

مصنوعة من الفخار أو الجص، كان ينفخ فيها الزجاج ليتشكل بأشكال الزخارف المحفورة على جدرانها الداخلية وكانت هذه القوالب تتألف أحياناً من جزئين أو أكثر. وعرفوا كذلك استخدام البريق المعدني في زخرفة أوانيهم منذ عصر مبكر شأنهم في هذا شأن الخزافيين، وتنوعت ألوان الطلاءات المعدنية على سطح الأواني الزجاجية، فمنها ما نقشت زخارفه بلون واحد أو بألوان متعددة، بل لقد استغل الزجاجون شفافية جدران الأواني الزجاجية فرسموا بعض الزخارف من الداخل بلون، ومن الخارج بلون آخر، بحيث صارت الأواني تتلألأ بألوان مختلفة جذابة وتتباين ألوانها إذا نظر إليها من خلال الضوء. ومنذ أواخر القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، شاع أسلوب آخر في زخرفة الأواني الزجاجية في مصر والشام هو أسلوب الزخرفة بالتذهيب والميناء المتعددة الألوان.

بقى أن نشير إلى أهم التحف الزجاجية التي وصلتنا والعناصر والموضوعات الزخرفية التي تزينها في كل من الطراز الأموي والطراز العباسي والطراز الفاطمي، التي نجدها موزعة بين المتاحف الاثرية والمجموعات الخاصة في شتى أنحاء العالم.

أولاً: الطراز الأموي :

يؤكد المرحوم زكي حسن أن الزعامة في إنتاج التحف الزجاجية في فجر الاسلام كانت لمصر وبلاد الشام، وان صناع الزجاج في العراق كانوا يعمدون إلى تقليد أشكال الأواني والأساليب الزخرفية التي تنتجها أمهات المدن الشامية في كل من سوريا وفلسطين مثل صور وأنطاكية وعكا والخليل ودمشق وحلب، ومع ذلك فإن التحف الزجاجية التي يمكن نسبتها إلى الطراز الأموي تعد قليلة للغاية ويصعب التعرف عليها بسهولة لخلوها من عناصر زخرفية واضحة باستثناء بعض القطع التي يمكن نسبتها إلى هذا العصر استناداً إلى أشكالها من ذلك قنينة من الزجاج محفوظة بالمتحف الاسلامي باليابان ذات بدن مضلع يزينه زخارف

هندسية ونباتية نفذت بأسلوب القطع، مزودة برقبة قصيرة يزينها خيوط زجاجية بارزة وذات فوهة متسعة، تنسب إلى بلاد الشام فى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد.

وبالمتحف نفسه إبريق أو قارورة ذات بدن كمثرى يزينه زخارف مضافة ولها عنق مرتفع مزود بفتحة متسعة تنسب إلى إيران فى نفس الفترة (اللوحة رقم ١٤٦). وينسب إلى إيران أيضاً قارورة أخرى ذات بدن اسطوانى يزين أعلاه مجموعة من الأقراص المستديرة نفذت بأسلوب القطع، مزود بعنق مرتفع مصلع غفل من الزخرفة تنسب بدورها إلى القرن الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد (اللوحة رقم ١٤٧).

ويوجد بنفس المتحف قارورة ثالثة ذات بدن كروى وعنق ضيق مرتفع ينتهى بفتحة متسعة يزينها زخارف مضافة بارزة ملونة تغطى كل من العنق والبدن. تنسب إلى بلاد الشام فى نفس الفترة تقريباً.

ويحتفظ متحف برلين بكأس من الزجاج ينسب إلى مصر أو بلاد الشام فى القرنين الأول أو الثانى للهجرة/ السابع أو الثامن للميلاد يزينه زخارف بارزة تضم رسوماً لحيوانات خرافية نقشت على جدار الاناء والعجينة ما تزال ساخنة بواسطة أختام ذات زخارف غائرة.

ويضم المتحف نفسه إناء آخر صغير قوام زخرفته زخارف تتألف من خيوط زجاجية بارزة وأقراص مضافة تؤلف فى مجموعها حلزونات كبيرة، ويزين أعلاه ثلاث عروات ينسب بدوره إلى العصر الأموى فى مصر أو بلاد الشام (اللوحة رقم ١٤٨).

ويوجد فى متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة قنيتان من زجاج داكن عليها

زخارف مضافة من خيوط زجاجية بيضاء متعرجة كتعريقات الرخام أو المرمر، سحبت وهي ساخنة بآلة تشبه المشط أو ضغطت على سطح الاناء، وهذا النوع قديم فى الشرق الأدنى وظل معروفاً إلى مطلع القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى وهما من صناعة الشام أو مصر فى فجر الاسلام (اللوحة رقم ١٤٩).

وابتكر صناع الزجاج فى مصر فى العصر الأموى نوعاً من الأوانى الزجاجية المركبة التى تتألف من قارورة أو قنينة صغيرة وضعت فوق حامل على هيئة تمثال لحيوان أو طائر، من ذلك تحفة من الزجاج محفوظة فى متحف برلين تتكون من قارورة كروية الشكل لها عنق قصير ينتهى بفوهة واسعة، غفل من الزخرفة، وضعت فوق ظهر تمثال على هيئة جمل، يحيط به خط متعرج على هيئة زجاج، نفذ بخيوط زجاجية سميكة. ولدينا تحفة أخرى تشبهها فى إحدى المجموعات الخاصة بلندن تتألف من قنينة اسطوانية الشكل غفل من الزخرفة، مزودة بعنق ضيق مرتفع يحيط به حلقة مستديرة، تعلو أيضاً ظهر تمثال على هيئة جمل، يزين أعلاه خيوط زجاجية مضافة على هيئة زجاج تنسب بدورها إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ١٥٠).

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بمجموعة من التحف الزجاجية التى يمكن نسبتها إلى الطراز الأموى من بينها إبريق شفاف له بدن كمثرى الشكل، غفل من الزخرفة، له عنق ضيق مرتفع مزود بفتحة متسعة، ومقبض موازى للرقبة من الزجاج الاخضر، ينسب إلى مصر فى أوائل القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى يذكرنا بالابريق المعدنية المعاصرة.

وعرف العصر الأموى صناعات زجاجية أخرى تمثلت فى الصنج الزجاجية التى استخدمت فى وزن السكة الاسلامية وفى وزن العقاقير وانفردت بصناعتها كل من مصر وبلاد الشام منذ فجر الاسلام فى القرن الأول للهجرة/ السابع

للميلاد. وأغلبها له شكل مستدير صنع من زجاج تتراوح ألوانه بين الأخضر الفاتح والأخضر الداكن، والأخضر الضارب إلى الزرقة، والأصفر الضارب إلى الخضرة، كما وجدت بعض الصنج ذات اللون الأزرق الداكن، يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بسبع وتسعين صنجة منها تحمل اسم بعض العمال الأمويين على مصر، أقدمها صنجة دينار نادرة تحمل اسم الوالى قره بن شريك الذى تولى إمرة مصر من قبل الخليفة الوليد بن عبد الملك فى ربيع الآخر سنة ٩٠هـ / يناير ٧٠٩م وبقي بها حتى وفاته فى ربيع الأول سنة ٩٦هـ / ديسمبر ٧١٤م. وبالمتحف أيضاً بعض الصنج التى تحمل اسم عمال الخراج على مصر مثل الصنج الخاصة بأسامة بن زيد التنوخى الذى ولى خراج مصر فيما بين (٩٦ - ٩٩هـ / ٧١٤ - ٧١٧م)، وحيان بن شريح (٩٩ - ١٠١هـ / ٧١٧ - ٧٢٠م)، وعبد الله بن الجحاب (١٠٢ - ١١٦هـ / ٧٢٠ - ٧٣٤م) الذى يحتفظ المتحف الاسلامى بأربع وثلاثين صنجة تحمل اسمه، والقاسم بن عبيد الله (١١٦ - ١٢٤هـ / ٧٣٤ - ٧٤٢م) وغيرهم.

ووصلنا كذلك بعض الصنج التى تحمل أسماء بعض عمال الخراج على دمشق من بينها واحدة تحمل اسم الوليد بن عبد الرحمن عامل الخراج على دمشق فى سنة ١٢٦هـ / ٧٤٣م. ولعل السبب فى إتخاذ صنج السكة من الزجاج أنها لا تستحيل إلى زيادة أو نقصان. فقد أشار كل من البيهقى والدميرى إلى أن محمد ابن على بن الحسين أشار على الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان قائلاً: "وتصب صنجات قوارير، لا تستحيل إلى زيادة ولا نقصان، فتضرب الدراهم على وزن عشرة، والدنانير على وزن سبعة مثاقيل".

وينسب إلى هذا العصر أيضاً العديد من المكايل الزجاجية يحمل أقدمها تاريخ سنة ٨٨هـ / ٧٠٦م، وهو محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة،

ومصنوع من زجاج شفاف أخضر ضارب إلى الزرقة على هيئة مخروط ناقص له قاعدة غائرة في الوسط، ومزود بمقبض يلتصق أعلاه بالشفة العليا للمكيال، ويلتصق أسفله بالبدن قرب القاعدة، ويزين بدنه في مواجهة المقبض ختم من الزجاج عليه كتابة كوفية بسيطة نصها "مكيال سنة ثمان وثمانين" أي عمل أثناء ولاية عبد الله بن عبد الملك بن مروان الذي تولى امرة مصر في الفترة من ٨٦ - ٩٠ هـ / ٧٠٥ - ٧٠٩ م.

وشاع في العصر الأموي أيضاً صناعة تحف من البلور الصخري الذي يشبه إلى حد ما المصنوعات الزجاجية، مع أنه حجر طبيعي يمتاز بشفافيته ووجد في كل مصر في المنطقة الممتدة من الفيوم إلى الواحات وفي منطقة سيناء عند القلزم على البحر الأحمر، وفي بلاد المغرب والعراق وإيران. وقد استخدمه قدماء المصريين على نطاق ضيق فصنعوا منه تحف صغيرة من خرز وتمائم وتمائيل وأوان، كما استعملوه كذلك في تزيين بعض التحف الأخرى مثل مقبض خنجر توت عنخ أمون، كما عرفه الساسانيون في إيران واستخدموه في صناعة بعض تحفهم من ذلك كأس محفوظ بالمكتبة الوطنية في باريس يعرف بكأس خسرو، وهو يزدان في وسطه بقطعة من البلور الصخري، محفور عليها صورة خسرو الأول (٦٣١-٦٧٨ م)، وهو جالس على عرشه ويزين رأسه التاج الساساني المجنح.

ويؤكد المرحوم محمد عبد العزيز مرزوق على تقدير المسلمين للبلور الصخري وعلى شغفهم بحبه وعلى وجود بعضاً منهم عنى بجمع تحفه، اعتقاداً بأن حيازة التحف المصنوعة من البلور الصخري، وتعليق واحدة منها فوق الإنسان أثناء نومه تحميه من الأحلام المزعجة والكوابيس.

وقد أمدنا المؤرخون بدورهم بمعلومات عما كان في خزائن الخلفاء من تحف مصنوعة من البلور الصخري، بعضها يقع في حدود العصر الذي نتحدث عنه مثل

كأس زوجة الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك التي كانت تفضله زوجة هذا الخليفة ولا تشرب إلا منه، مما يدفع إلى الاعتقاد بأن المسلمين قد تعلموا صناعة تحف البلور الصخري، فكانوا يأخذون القطعة من هذا الحجر ثم يهذبون في شكلها ويحولونها إلى التحفة التي يريدونها. ويفهم من المصادر التاريخية أن أهل البصرة بالعراق كانوا من أبرع المسلمين في هذه الصناعة كما ذكر البيروني أن مدينة البصرة كان يعمل بها أحسن أنواع البلور الصخري وأن رئيس العمل كان يسمى المقدر وهو الذي يحدد شكل الأواني ونسبها على أساس حجم كتلة البلور، وأشار أيضاً أن أجره كان أعلى بكثير من أجر الصناع الذين يعملون في تشكيل وحفر الأواني المصنوعة من هذه المادة النقية. بيد أنه من المؤسف أنه لم تصلنا تحف من البلور الصخري يمكن نسبتها إلى العصر الأموي في شيء من الاطمئنان.

ثانياً: الطراز العباسي:

استمرت صناعة الزجاج في العصر العباسي تتبع نفس التقاليد الصناعية والزخرفية التي عرفناها في الطراز الأموي من صبغ بالألوان المختلفة أو النفخ في قوالب مزخرفة من الداخل، أو ضغط على جدار الأواني بخيوط زجاجية ساخنة بألوان مختلفة، أو حفر، أو حز أو قطع، مع إضافة أقراص صغيرة تضم رسوماً لحيوانات أو طيور أو كتابات، أو خيوط زجاجية بلون الاناء الأصلي أو بألوان مختلفة إلى جدار الأنية، وإن كنا نستشف من التحف الزجاجية التي وصلت إلينا من هذا العصر أنهم كانوا يفضلون أسلوب التشكيل بالقالب وأسلوب الحز والحفر والقطع واستخدام البريق المعدني في زخرفة أوانيهم.

وتشتمل منتجات التحف الزجاجية التي تمثل هذا الطراز على قوارير وقنينات وزهريات وأكواب للأستعمال المنزلي أو لحفظ الزيوت والعطور، ويلاحظ أن أغلب الأواني التي عثر عليها في كل من مصر وبلاد الشام والعراق

وإيران من القرنين الثانى والثالث للهجرة/ الثامن والتاسع للميلاد تبدو غفل من الزخرفة، أما الباقي القليل فاتبعت فى زخرفته الأساليب السابق الإشارة إليها من خطوط بارزة أو خلايا النحل أو كتابات كوفية أو غيرها من العناصر الزخرفية الهندسية والنباتية.

ومن أجمل التحف الزجاجية التى تنسب إلى هذا الطراز بعض الأواني الإيرانية التى عشر عليها فى سوس والرى وسأوة ونيسابور من بينها كأس من زجاج شفاف محفوظ ضمن مجموعة دافين فى كوبنهاجن ينسب إلى القرنين الثانى أو الثالث للهجرة/ الثامن أو التاسع للميلاد يزينه زخارف هندسية تؤلف ما يشبه الجدائل المتداخلة نفذت بأسلوب الحز (اللوحة رقم ١٥١).

ويحتفظ متحف برلين بكأس آخر من زجاج شفاف مائل إلى الصفرة يزينه زخارف هندسية وعناصر نباتية متقنة، نفذت بأسلوب القطع، ينسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ١٥٢).

وينسب إلى نفس الفترة أيضاً قارورة من زجاج أزرق ذات بدن اسطوانى مضلع، ورقبة طويلة ضيقة غفل من الزخرفة، شكلت بواسطة النفخ الحر، وزين البدن بزخارف هندسية على هيئة عقود مكررة بواسطة القطع، وهى محفوظة ضمن مجموعة دار الآثار الإسلامية بمتحف الكويت الوطنى (اللوحة رقم ١٥٣).

ووصلنا كذلك إبرىق كمثرى الشكل له قاعدة مستديرة قليلة الارتفاع، ومقبض يمتد من الفوهة إلى منتصف البدن، يزينه زخارف هندسية تتألف من جدائل ومعينات، وعناصر نباتية تمثل مراوح نخيلية مكررة نفذت بأسلوب القطع، محفوظ فى متحف برلين وينسب إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى/ التاسع أو العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٥٤).

وعرفت إيران أيضاً زخرفة الزجاج بواسطة الخيوط المضافة إبان هذه الفترة فقد وصلتنا آنية من زجاج أخضر ذات قاعدة منخفضة أشبه بحلقة مستديرة، لها عنق قصير وفوهة متسعة، يزين البدن زخارف مضافة على هيئة خط متعرج يلتف حول أعلى البدن، بالإضافة إلى ثمانية مثلثات غير منتظمة تغطي باقى البدن، وهى تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى.

واستخدم الزجاجاجون فى العراق أيضاً الخيوط المضافة فى زخرفة بعض منتجاتهم الزجاجية، من ذلك سلطانية من زجاج أخضر ذات قاعدة مستديرة مرتفعة، يزينها زخارف مضافة تتألف من خيوط زجاجية سميقة تنساب حتى القاعدة، ومزودة بعروة صغيرة تتألف من حلقتين، تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى.

وشاعت فى مصر زخرفة الأوانى الزجاجية أيضاً بزخارف مضافة من خيوط زجاجية بيضاء متعرجة تشبه تعريقات الرخام فقد وصلنا إناء أسطوانى الشكل من زجاج أخضر داكن نفذ بالنفخ فى قالب، يزينه خطوط بيضاء معتمة مضغوطة على سطح الإناء إما عن طريق تقليب الإناء على لوح من الرخام وهو مازال ساخناً، أو عن طريق تمشيط الخيوط أو سحبها بواسطة أداة تشبه المشط، وهو ينسب إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ١٥٥). وعثر أيضاً على بعض الأوانى التى زخرفت بواسطة القالب، من ذلك قارورة بيضاوية الشكل ذات بدن مضلع، مزودة برقبة قصيرة تنتهى بفوهة مفرطحة يحيط بها حافة على هيئة حلقة مستديرة، مصنوعة من زجاج أخضر، تنسب بدورها إلى نفس الفترة.

وعرفت مصر كذلك زخرفة الزجاج بعدة طرق من بينها أسلوب القطع الذى شاع فى زخرفة الزجاج فى كل من إيران والعراق ومصر فى القرنين الثالث والرابع للهجرة/ التاسع والعاشر للميلاد. وقد استخدمت عدة أساليب مختلفة

لقطع الزجاج تمثل بعضها في حفر زخارف غائرة على هيئة خطوط فوق سطح الآنية، أو عن طريق إعادة تشكيل سطح الآنية من خلال إزالة مساحات كاملة تفضى إلى ظهور مناطق ومساحات صغيرة، أو عن طريق قطع الأرضية حول العناصر الزخرفية. كما وجدت طريقة رابعة تمثلت في تشكيل بعض الأواني من طبقتين ملتصقتين من زجاج بلونين مختلفين، تقطع العناصر الزخرفية في الطبقة العليا.

وجرت العادة على تقسيم الزجاج الاسلامى المبكر المزين بالقطع إلى عدة نماذج أهمها الأواني ذات الشكل المنشورى أو المتعدد الاضلاع من ذلك قارورة صغيرة من زجاج مشكلة بالنفخ ومزينة بزخارف هندسية منفذة بالقطع محفوظة بدار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى تنسب إلى القرن الثالث أو الرابع للهجرة/ التاسع أو العاشر للميلاد (اللوحة رقم ١٥٦). كما وجدت أيضاً مجموعة من قنينات العطور ذات زخارف بارزة منفذة بالقطع وقاعدة سميكة أو منبسطة أو تتألف من قائمين أو مجموعة من الاضراس، من ذلك قنينة من زجاج أزرق شفاف ذات قاعدة مخرسة، مشكلة بالنفخ داخل القالب، يزينها زخارف هندسية منفذة بالقطع، محفوظة ضمن مجموعة دار الآثار الاسلامية بالكويت تنسب أيضاً إلى نفس الفترة (اللوحة رقم ١٥٧). وهناك قنينة أخرى صغيرة من نفس الفترة، صنعت من زجاج أخضر لها بدن مربع يزينه زخارف هندسية بارزة منفذة بأسلوب القطع، لها عنق اسطوانى الشكل وقاعدة مخرسة. ويبدو أن هذا النوع من الأواني الزجاجية السميكة قد صنع تقليداً لأواني البلور الصخري.

واستخدم الزجاجون في مصر مادة البريق المعدنى في زخرفة منتجاتهم منذ القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، أى قبل استخدامها في زخرفة الأواني الخزفية بحوالى قرن من الزمان فقد عثرت البعثة الأمريكية في حفائر مدينة

الفسطاط على كأس من الزجاج محفوظ حالياً فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة يزينه زخارف نباتية وكتابات كوفية بمادة البريق المعدنى البنى نصها "الأمير عبد الصمد بن على أصلحه الله وأعزه نصره"، ومن المعروف أن هذا الأمير كان والياً على مصر فى سنة ١٥٥هـ / ٧٧٢م من قبل ثانى الخلفاء العباسيين ابى جعفر المنصور (اللوحة رقم ١٥٨).

وفى نفس المتحف قطعة من الزجاج فريدة فى نوعها تعد من أقدم القطع المصرية المؤكدة والمؤرخة من الزجاج ذى البريق المعدنى تشتمل على زخارف نباتية باللونين الأصفر والبنفسجى الداكن، وشريط دائرى من كتابات كوفية بسيطة نصها "مما عمل فى طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣هـ / ٧٧٩م، والتاريخ مدون بالأرقام القبطية (اللوحة رقم ١٥٩). وهناك كذلك صحن من الزجاج الشفاف العسلى اللون يزينه زخارف نباتية وشريط دائرى من كتابات كوفية نقش على حافته ببريق معدنى بنى اللون، تتضمن عبارة دعائية، وهو محفوظ فى دار الآثار الاسلامية بالكويت، وينسب إلى مصر فى القرن الثانى الهجرى / الثامن الميلادى (اللوحة رقم ١٦٠).

ومن أهم التحف الزجاجية التى تنسب إلى الطراز العباسى فى العصر الطولونى ستة أباريق من زجاج سميك ضارب قليلاً إلى الخضرة لها بدن كمثرى الشكل ينتهى بقاعدة مقعرة، ومزودة برقبة قصيرة أسطوانية ذات فوهة ضيقة ينتهى طرفها بجزء صغير غائر يكون المصب، يقابله مقبض يتألف من شريط زجاجى ضيق من أعلى وعريض من أسفل، يمتد من الفوهة إلى منتصف البدن حيث ينثنى فى أعلاه ليكون نتوءاً بارزاً يرتكز عليه إبهام اليد عند الاستعمال، شكلت عن طريق النفخ فى القالب، وموزعة بين المتحف الاسلامى بالقاهرة، ودار الآثار الاسلامية بالكويت، ومتحف الفن بمدينة توليدو بولاية أوهايو الامريكية، ومتحف

المثروبوليتان فى نيويورك، وهى تحمل اسم صانعها، واسم من صنعت له، إذ نقرأ فى السط العلوى "مما عمل للأمير ربيعة" وفى السطر الثانى "عمل طالب بن أحمد بن مثنى؟". ويقصد بالامير ربيعة هنا أحد أبناء أحمد بن طولون الذى قام بثورة ضد ابن أخيه هارون بن خمارويه وقتل فى شعبان سنة ٢٨٤ هـ/ سبتمبر ٨٩٧ م. (اللوحة رقم ١٦١). وجدير بالذكر أنه سبق لبعض علماء الفنون الاسلامية نسبة هذه الأباريق إلى العراق بيد أن نقش اسم الامير ربيعة عليها يؤكد نسبتها إلى مصر فى العصر الطولونى.

وهذا الشكل من الأباريق يذكرنا أيضاً ببعض التحف الزجاجية المماثلة، من بينها ابريق مصنوع من زجاج غير شفاف مائل إلى الخضرة، غفل من الزخرفة، محفوظ ضمن مجموعة المتحف الإسلامى ببرلين ينسب إلى مصر فى القرنين الثانى والرابع للهجرة/ الثامن والعاشر للميلاد، كما يشبه ابريق آخر له بدن كمثرى الشكل، مزين بزخارف نباتية بارزة عثر عليه ضمن الكنوز الزجاجية داخل إحدى السفن الغارقة بالقرب من بحر إيجه، كما يشبه ابريق ثالث له بدن كمثرى مضلع محفوظ فى دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى، يرجح نسبته إلى إيران فى القرنين الثالث أو الرابع للهجرة/ التاسع أو العاشر للميلاد. ويشبه كذلك مجموعة من الأباريق الخزفية من بينها واحد محفوظ فى مجموعة كير فى لندن تزيينه زخارف بارزة تتألف من رسوم هندسية وعناصر نباتية شكلت بواسطة القالب يعلوها طلاء زجاجى عسلى اللون ينسب إلى إيران فى القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى، ويشبه أيضاً مجموعة من الأباريق المصنوعة من البلور الصخرى التى تنسب إلى العصر الفاطمى فى منتصف القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى.

وينسب إلى العصر الطولونى أيضاً قنينة من الزجاج محفوظة فى متحف

اللوfer فى باريس يزينا زخارف تشبه الزخارف المحفورة على الأخشاب الطولونية أو بعارة أخرى تشبه طراز سامراء الثالث على الحص.

ووصلنا من هذا العصر أيضاً مجموعة من الصنج والمكايل الزجاجية يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعدد كبير منها يصل إلى إحدى وأربعين ومائة صنجة زجاجية لدنانير ودرهم وفلوس يحمل أقدمها اسم الخليفة العباسى أبو جعفر المنصور وواليه على مصر صالح بن على، وهى من زجاج أخضر باهت.

وعرف هذا العصر كذلك صناعة تحف البلور الصخرى فقد أشارت المصادر التاريخية إلى مدى شغف الخليفة الأمين بن هارون الرشيد (١٩٣ - ١٩٨ هـ / ٨٠٩ - ٨١٣ م) وحبّه لجمع تحف البلور الصخرى بدليل أنه عندما سمع عن القليلة، أى الثريا التى كانت تلمع وتضىء فى محراب الصحابة بالمسجد الأموى بدمشق كتب إلى صاحب الشرطة فى دمشق أن يبعث بها إليه، فسرقها ليلاً وأرسلها إليه، فلما قتل الأمين وجلس المأمون على عرش الخلافة، أمر فى الحال بإعادة القليلة إلى موضعها من محراب المسجد الأموى إسترضاء لأهل الشام الذين سعدوا بعودتها.

ويروى أيضاً أن الخليفة الراضى بالله (٣٢٢ - ٣٢٩ هـ / ٩٣٣ - ٩٤٠ م) كان يهوى جمع التحف المصنوعة من البلور الصخرى وأنه كان ينفق فى هذا السبيل أكثر مما كان ينفقه فى أى شئ آخر، فقد ذكر الصولى فى كتابه الأوراق ما نصه "ما رأيت البلور عند ملك أكثر منه عند الراضى، ولا عمل ملك منه ما عمل، ولا بذل فى أثمانه ما بذل، حتى أجمع له ما لم يجمع لملك قط".

وقيل كذلك أن الخليفة الطائع لله (٣٦٣ - ٣٨١ هـ / ٩٧٤ - ٩٩١ م) قدم إلى عضد الدولة البويهى عند تتويجه فى سنة ٣٦٩ هـ / ٩٧٩ م زجاجة من البلور الصخرى.

وأمدتنا حفائر مدينة القسطا ط وسامراء وغيرها بآحف كآيرة من هذا الحجر بعضها محفوظ فى آتحف الفن الاسلامى بالقاهرة وبعضها محفوظ فى آتحف جابر اندرسون بالقاهرة، والبعض الثالث موزع على المجموعات الخاصة والمتاحف الأوروبية يزيناها زخارف محفورة حفراً مائلاً أو مشطوفاً، تشبه طراز سامراء الثالث على الجص مما يدفع إلى الترجيح بأنها من صناعة بعض الفنانين العراقيين الذين إستعان بهم أحمد بن طولون فى مصر، وقاموا بتدريب بعض الفنانين المصريين بدليل استمرار تلك الصناعة حتى العصر الفاطمى.

ويلاحظ أن أغلب الآحف المصرية التى وصلتنا من البلور الصخرى ابا ن هذا العصر عبارة عن قنينات صغيرة لعطور من بينها واحدة لها عنق قصير ثمانى الأضلاع، وبدن مربع مسحوب إلى أسفل يزينه زخارف بارزة يرتكز على قاعدة مخرسة تتألف من أربعة قوائم تشبه جذور الأضراس، تنسب إلى مصر أو العراق فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى (اللوحة رقم ١٦٢).

ويحتفظ آتحف اللوفر فى باريس بآحفة من البلور الصخرى تمثل غطاء قارورة أو مقبض صولجان تنسب إلى مصر فى نفس الفترة شكلت على هيئة مروحة نخيلية يزيناها زخارف بارزة بالحفر المائل على كلا الوجهين تمثل زخارف نباتية محورة تشبه زخارف الطراز الثالث لجص سامراء أو زخارف الاخشاب الطولونية (اللوحة رقم ١٦٣).

ثالثاً: الطراز الفاطمى :

حظيت صناعة الآحف الزجاجية فى العصر الفاطمى فى كل من مصر وبلاد الشام بعناية الصناع والفنانين الذين خلفوا لنا قطعاً بديعة فاخرة إمتازت بجمالها ورقتها بدليل ما ذكره الرحالة الفارسى ناصر خسرو الذى زار مصر فيما بين عامى ٤٣٩، ٤٤١ هـ/ ١٠٤٦، ١٠٥٠ م، فقد أشار إلى أن البقالين والعطارين

وبائعى الخردة كانوا يأخذون على عاتقهم إعطاء الزجاج والأواني الخزفية والورق ليوضع فيها ما يبيعون، فلم يكن لازماً أن يبحث المشتري عن شئ يضع فيه ما يتاعه، كما ذكر أيضاً أن المصريين كانوا يصنعون فى مصر زجاجاً شفافاً عظيم النقاوة يشبه الزمرد ويبيع بالوزن. وأبدى هذا الرحالة كذلك إعجابه الشديد بسوق القناديل بجوار جامع عمرو بن العاص، فقال أنه "لا يعرف مثله فى أى بلد آخر وفيه كل ما فى العالم من طرائف".

وأشار الثعالبي المتوفى فى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى إلى أن المثل كان يضرب برقة زجاج بلاد الشام ونقاوته. وحدثنا المصادر أيضاً إلى تقدم مدينة حلب فى صناعة الزجاج، وإلى أن مصنوعات ذات الصفة الدقيقة والزخارف البديعة كانت من أثمن الهدايا وأجمل المقتنيات. وجدير بالذكر أن بلاد الشام ومصر كانتا فى أكثر عصور التاريخ تؤلفان وحدة سياسية واحدة، وإن حكام مصر كانت تدفعهم الضرورة إلى السيطرة على بلاد الشام، فقد سبق لكل من الطولونيين والأخشيديين والفاطميين ومن بعدهم الأيوبيين والمماليك أن سيطروا على أجزاء واسعة من بلاد الشام باستثناء بعض الفترات القصيرة.

ومن المعروف أن مسابك الزجاج انتشرت فى كل من الفسطاط والفيوم والاشمونين والشيخ عبادة والاسكندرية وفى قرية سمناى من قرى تنيس فقد حدثنا المقرئى، أنه كشف فى سنة ٨٣٧هـ / ١٤٣٣م، عن "غضارات زجاج كثيرة مكتوب على بعضها اسم الامام المعز لدين الله، وعلى بعضها اسم الامام العزيز بالله نزار. ومنها ما عليه اسم الحاكم بأمر الله. ومنها ما عليه الامام الظاهر لإعزاز دين الله. ومنها ما عليه اسم المستنصر وهو أكثرها".

وعثر أيضاً على بقايا تحف زجاجية فى مراكز أخرى مثل مدينة حابو، وكوم بلال، وقوص وأبيدوس، وأخميم، وأسيوط والمنيا، والبهنسا، وأهناسية المدينة،

وهوارة، وأطفيح، وسقارة، وميت رهينة، وكوم الاتريب تمثل جميع الاساليب الصناعية المعروفة فى صناعة وزخرفة المصنوعات الزجاجية من صبغ بالأنوان المختلفة والحز والاضافة بخيوط رفيعة من زجاج تلف لتبدو بارزة أو تضغط بحيث تصير مساوية لجدار الآنية وبالنفخ فى القوالب وبالقطع وبالبريق المعدنى والتذهيب الذى شاع استخدامه على أوانى هذا العصر.

والمتحف الاسلامى ببرلين شأنه شأن المتحف الاسلامى بالقاهرة غنى بما فيه من التحف الزجاجية من الأكواب والقنينات والكؤوس من بينها كأس من زجاج أخضر شفاف ضارب إلى الزرقة يزينه زخارف بارزة تتألف من خطوط هندسية وعبارة كوفية مكررة تسع مرات نقرأ منها كلمة "الله" ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٦٤).

وبالمتحف نفسه كوب من الزجاج يزينه زخارف مختومة ومضافة تتألف من خيوط سمكة متعرجة تمتد على جانبى الاناء طولياً مثلها مثل المقبض الذى يدفع إلى الاعتقاد بأن هذا كان يستخدم بمثابة مصباح، وهو ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٦٥).

والحديث عن المصابيح الزجاجية فى العصر الفاطمى يذكرنا بمشكاة زجاجية ذات بدن كروى ورقبة منفرجة وقاعدة منخفضة يزينها زخارف هندسية مضافة على هيئة خطوط متعرجة تمتد طولياً على جانبيها تشبه مشكاوات العصر المملوكى الزجاجية المموهة بالمينا، عثر عليها فى حفائر المعهد الفرنسى للآثار الشرقية باسطنبول عنتر بمدينة الفسطاط تنسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١٦٦).

وهناك قطع أخرى رائعة نفذت بأسلوب النفخ الحر من بينها ابريق محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة، صنع من زجاج أخضر له بدن كروى غفل من

الزخرفة، ورقبة مرتفعة تنتهى بفوهة منفرجة يزينها خيوط زجاجية مضافة بارزة، ينسب بدوره إلى مصر فى نفس الفترة.

ويمثل هذا الاسلوب الصناعى شكل آخر على هيئة قارورة عطر محفوظة فى نفس المتحف على هيئة قمقم من زجاج رمادى اللون له رقبة طويلة، ذو فوهة بارزة قليلاً إلى الخارج وقاعدة مرتفعة، يزين بدنه خيوط زجاجية مضافة تشكل خطوطاً متكسرة بالاضافة إلى حببيات مستديرة ذات لون فيروزى، ينسب إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى. وهناك قمقم آخر محفوظ فى متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة له بدن كروى مفصص ورقبة اسطوانية طويلة تنتهى بفوهة دائرية متسعة، ويزينها خيوط زجاجية مضافة بارزة، ينسب إلى مصر فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى.

وعرف هذا العصر أيضاً إنتاج نوعاً من الزجاج السميك صنع تقليداً للبلور الصخرى زخرف بأسلوب القطع والحفر من ذلكم كأس من الزجاج الأزرق الداكن متعدد الاضلاع يزينه زخارف هندسية طولية بارزة، محفوظ فى المتحف الاسلامى فى برلين وينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٦٧).

ومن أبداع المتحف الزجاجية السميكة المزينة بأسلوب القطع مجموعة من الكؤوس يبلغ عددها نحو أربع عشرة كأساً موزعة بين المتاحف والمجموعات الفنية الأوروبية مثل المتحف البريطانى بلندن والمتحف الجرمانى فى نورمبرج، ومتحف ركسى فى أمستردام، ومتحف برزلاو، ومتحف عوذا، وكنوز دير أويجنيس، وكنوز كنيسة لندن، وكاتدرائية هالبرشتاد بمقاطعة بروسيا، وكاتدرائية كاراكاو فى بولندا، تنسب إلى القديسة الالمانية هدويج - Hedwig، (٥٧١ - ٦٤٣ هـ) / (١١٧٤ - ١٢٤٥ م). وهى من الزجاج السميك ذى الزخارف المقطوعة والمحفورة،

وهى تشبه فى شكلها العام الدلو أو السطل ومزودة بقاعدة دائرية مسطحة بارزة قليلاً إلى الخارج، يزينها زخارف تتألف من أسود وطيور باسطة جناحيها، وأشجار الحياة، وأوراق نباتية على هيئة مراوح نخيلية، كما تشتمل إحدى الكؤوس على رسم هلال ونجوم، من بينها كأس محفوظ فى المتحف البريطانى بلندن يزينه أسد وعنقاء فى مواجهة باز أو نسر على أرضية تزدهم بالخطوط الهندسية والمراوح النخيلية (اللوحة رقم ١٦٨). وكان يعتقد فى بادئ الأمر ان هذه الكؤوس من صناعة بوهيميا أو بعض الأقاليم الألمانية، إلا أن الرأى أستقر أخيراً على نسبتها إلى مصر فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى على أساس التشابه بين زخارف هذه الكؤوس وزخارف قنينة من الزجاج محفوظة فى متحف بناكى بأثينا تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى، وذلك رغم إعتراض بعض علماء الفنون الاسلامية على هذا الرأى لاعتقادهم بأنها صنعت فى بيزنطة.

ومن نماذج التحف الزجاجية التى صنعت تقليداً للبلور الصخرى مقلمة من زجاج سميك محفوظة فى المتحف الاسلامى فى برلين تنسب إلى مصر فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى، تتألف من قسمين مستطلين: قاعدة وغطاء يزينهما زخارف هندسية تضم دوائر متداخلة نفذت بأسلوب القطع (اللوحة رقم ١٦٩).

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بتحتين من الزجاج السميك المزين بالقطع، صنعا بدورهما تقليد للبلور الصخرى أحدهما عبارة عن قنينة صغيرة للعطر ذات رقبة منفرجة قليلاً، ظاهرها مصلع بالقطع، ولها بدن مستطيل يزينه زخارف منفذة أيضاً بأسلوب القطع بشكل مدرج ومنحدر من ثلاثة صفوف، بالاضافة إلى صف علوى رابع مسطح وهى تشبه الأوانى المماثلة المصنوعة من البلور الصخرى شأنها شأن التحف الثانية بالمتحف المذكور وهى عبارة عن مكحلة

طويلة رشيقة لها رقبة مضلعة منفرجة قليلاً مزينة أيضاً بأسلوب القطع، وتشتمل على حز دائري عند إتصالها بالبدن، الذى يقوم على أربعة قوائم طويلة مضلعة تشبه جذور الضروس، تبدأ من منتصف بدن الكحلة. وكلاهما من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى. ويبدو أن الاقبال على صناعة الأوانى الزجاجية السميكة المزينة بأسلوب القطع كان كبيراً إبان العصر الفاطمى بسبب رخص ثمنه على العكس من أوانى البلور الصخرى التى اقتصر استخدامها على الطبقة الحاكمة وأهل اليسار بسبب إرتفاع أسعارها.

وعرف الزجاجون فى العصر الفاطمى أيضاً نوعاً آخر من الزخرفة البارزة بأسلوب القطع يتألف من طبقة خارجية أو عليا من زجاج ملون، تضاف فوق طبقة سفلى من زجاج شفاف وكانت الزخارف تقطع فى زجاج الطبقة العليا الملونة، فتبدو بارزة فوق الطبقة السفلى. ويبدو أن هذا الأسلوب قد شاع فى مصر وإيران بدليل العثور على أمثلة منه فى كلا البلدين، إذ يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بقطعة رائعة من هذا الاسلوب عبارة عن بقايا سلطانية ذات حافة منفرجة قليلاً إلى الخارج تتألف من طبقة عليا من زجاج أزرق قطعت فيها الأرضية حول رسم لعنزين متقابلين، يعلوهما شريط من كتابة دعائية بالخط الكوفى نصها "غبطة لصاحبه"، يوجد أسفلها طبقة من زجاج شفاف، لذا تبدو الرسوم والكتابة بارزة فوق أرضية شفافة، قطع فيها دوائر صغيرة تزين بدن الحيوانين، وهى تنسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٧٠). وبالمتحف نفسه كسرتان صغيرتان من هذا النوع عثرا عليهما فى حفائر الفسطاط.

وشهد هذا العصر كذلك تطور كبير فى زخرفة الأوانى الزجاجية بمادة البريق المعدنى حيث عثر على العديد من القطع من الزجاج المنفوخ الشفاف يزينها بعض رسوم الطيور أو الحيوانات أو النباتات، تبدو قريبة الشبة بأوانى خزف البريق

المعدنى المعاصر من ذلك على سبيل المثال كسرة من الزجاج محفوظة ضمن مجموعة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى تمثل جزءاً من قاع إناء زجاجى شفاف لا لون له، عليه رسم نابض بالحياة نقش بريق معدنى بنى اللون، يمثل ظبى طويل القرن يجرى فى إتجاه اليمين، ويحمل فى فمه غصناً ينتهى بورقة مخروطية الشكل تشبه القلب متعددة الشحومات، كما يزين الأرضية أوراق نباتية مماثلة، والظبى مرسوم بدقة وعناية ويجسم الصدر والبطن والفخذ نقط دقيقة على أرضية خالية من الطلاء المعدنى (اللوحة رقم ١٧١).

وبمتحف الجزيرة بالقاهرة سلطانية صغيرة من الزجاج ذات قاعدة مستديرة، تنسب بدورها إلى نفس الفترة، يزينها من الداخل شريط من كتابات كوفية مكررة لحرفى "كا"، والقاع مزين بزهرة محورة تتألف من ثمانى شحومات، والجميع منقوش بطلاء معدنى قاتم.

ويضم متحف الفن الاسلامى فى برلين تحفة شبيهة تمثل سلطانية من زجاج شفاف يزينها من الداخل رسوم نباتية وهندسية بطلاء معدنى بنى اللون، أما خارج الاناء فيلتصق به آثار طلاء أصفر اللون نتج من رص الاوانى داخل بعضها البعض أثناء التسوية فى الفرن لتثبيت الطلاء المعدنى (اللوحة رقم ١٧٢).

ولدينا كذلك إناء مماثل ينسب أيضاً إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، محفوظ فى متحف فكتوريا والبرت فى لندن يزينه زخارف نباتية وهندسية نقشت بطلاء معدنى بنى اللون.

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى ببرلين بدورق أو قارورة من زجاج شفاف تشبه الأوانى الخزفية، لها بدن كمثرى ورقبة مرتفعة تنتهى بفوهة منفرجة، وتتميز بوجود حلقة دائرية بارزة عند إتصالها بالبدن، والرقبة مزينة بشريط من كتابات غير

مقروءة، أما البدن فيزينه حلقات دائرية وشريط عريض به فروع نباتية متموجة نقشت بطلاء معدنى بنى اللون، وهى من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١٧٣).

وفى متحف الزجاج فى نيويورك كأس له شكل غريب نادر ينسب إلى نفس الفترة على هيئة قرن صنع من زجاج شفاف منفوخ، مزود بمقبض على أحد جانبيه وكرة زجاجية مستديرة فى نهايته، يزينه زخارف نباتية نقشت بطلاء معدنى بنى وأصفر (اللوحة رقم ١٧٤).

ووصلنا من العصر الفاطمى أيضاً بعض المكايل والصنج الزجاجية التى تشهد بتقدم من صناعة الزجاج فى العصر الفاطمى، من ذلك مكيال محفوظ فى متحف الزجاج بنىويورك، صنع من زجاج عسلى اللون منفوخ له بدن كروى وفوهة متسعة منفرجة إلى الخارج قليلاً، ومقبض يمتد من الفوهة إلى منتصف بدن الاناء يعلوه نتوء من زجاج، لعله يتضمن قيمة الوزن، يزينه زخارف مقطوعة تتألف من رسوم هندسية، ينسب إلى مصر فى القرنين الرابع والخامس للهجرة/ العاشر والحادى عشر للميلاد (اللوحة رقم ١٧٥). كما يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بمجموعة من الصنج الزجاجية الخاصة بوزن النقود، من بينها صنجة دينار باسم الخليفة الحاكم بأمر الله، تحمل تاريخ سنة ٤٠٢هـ/ ١٠١١-١٠١٢م، وصنجة درهم فضة باسم الخليفة المستعلى بالله، وصنجة درهمين فضة باسم الخليفة الحافظ، وصنجة درهم فضة باسم الظافر، وصنجة درهمين فضة باسم الخليفة الظافر (اللوحة رقم ١٧٦).

وشهدت أيضاً صناعة البلور الصخرى ابان العصر الفاطمى درجة عالية من الدقة والاتقان بفضل إقبال الخلفاء ورجال بلاطهم على اقتناء التحف المصنوعة من هذا الحجر الكريم، وحسبنا دليلاً على ذلك إعجاب الرحالة الفارسى ناصر خسرو

الذى زار مصر إبان القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى بما شاهده من البلور الصخرى فى سوق القناديل، فذكر أن البلور كان يجلب من بلاد المغرب حتى قبل رحلته بزمان وجيز، حين جئ ببعضه من إقليم البحر الأحمر، يمتاز بجماله وشفافيته. كما أشار الغزولى فى كتابه مطالع البدور ومنازل السرور إلى كنوز البلور فى قصور الفاطميين. وذكر المقرئى بدوره عند إشارته إلى المحنة التى حلت بكنوز الخليفة الفاطمى المستنصر عام ٤٥٤هـ / ١٠٦٢م، إلى عدد كبير من الأوانى البلورية المزخرفة والفعل من الزخارف التى أخرجت من خزائن الخليفة المذكور.

ويبدو أن عدداً كبيراً من تحف البلور الصخرى قد وجدت طريقها بوسائل مختلفة إلى خزائن الكنائس والملوك والعظماء بأوروبا حيث اعبرت من أثمن ما يعتز به من تراث فنى، كما أن المسيحيين كانوا ينظرون إلى البلور الصخرى على أنه رمزاً للنقاء الروحى، وكانوا يحرسون على أن يحفظوا فى أوانيه بعض تراثهم المقدس، فضلاً عن أنهم كانوا يجمعون بقطع من البلور بعض تحفهم الثمينة المصنوعة من مواد أخرى. وأجمل التحف التى وصلتنا من البلور التى تنسب إلى الطراز الفاطمى محفوظة حالياً فى متحف فينا، وضمن كنوز كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية، وفى متحف اللوفر بباريس، وفى متحف فكتوريا والبرت بلندن، وفى قصر بتى بفلورنسا، وفى متحف الارميتاج فى لسنجراد، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وفى دار الآثار الإسلامية بالكويت، وغيرها من المتاحف والمجموعات الخاصة.

وقد أمكن نسبة هذه التحف البلورية إلى العصر الفاطمى بفضل ما يحمله بعضها من كتابات شبه مؤرخة، وبفضل ما يزينها من عناصر زخرفية تعد وثيقة الصلة بهذا العصر. ومن أجمل تحف البلور الصخرى الفاطمى مجموعة من

الأباريق الصغيرة ذات بدن كمثرى الشكل، يفصله عن الفوهة رقبة صغيرة، وله مقبض يتصل بالرقبة ويهبط باستقامة حيث يتصل بأسفل البدن، الذي ينتهى بقاعدة مستديرة منخفضة أغلبها مركب على قطع معدنية أوروبية الصنع، من بينها واحد محفوظ فى كاتدرائية سان ماركو فى البندقية يزين أعلى مقبضه تمثال حيوان على هيئة الكبش له قرون طويلة تمتد راجعة إلى آخر ظهر الحيوان، ويحلى البدن زخرفة تتألف من رسم لفهدين متماثلين متقابلين بينهما زخرفة نباتية محورة، ويزين أعلي البدن كتابة دعائية بالخط الكوفى نصها "بركة من الله للإمام العزيز بالله". والزخرفة تبدو تامة البروز وقطعها ظاهر فى البدن كما تتميز الرسوم بالتحوير، وإن كانت النسب التشريحية للحيوانين قريبة من الواقع (اللوحة رقم ١٧٧).

ويشبه هذه التحفة ابريق آخر محفوظ فى متحف فكتوريا والبرت بلندن قوام زخرفته مجموعتان من الحيوان، تتألف كل منها من صقر أو باز ينقض على غزال ليفترسه، وهناك أيضاً ابريق ثالث فى متحف اللوفر بباريس يزينه زخرفة من شجرة يخرج منها مراوح نخيلية فى كل من جانبيها بيغاء على أحد فروعها، ويعلو الزخارف كتابة دعائية بالخط الكوفى. ولدينا كذلك ابريق رابع فى قصر بتي بفلورنسا يزينه بجعتين يفصل بينهما فرع نباتى متقن، ويعلوهما شريط من كتابة دعائية بالخط الكوفى. وبمتحف الارميتاج بلننجراد ابريق خامس من هذا النوع، له مقبض قائم الزوايا، وحول عنقه القصير شريط به زخارف نباتية متموجة، أما البدن فيزينه زوج من الأسود الرابضين وهما متواجهان، يزين القوائم الخلفية لكل منهما جامة لوزية الشكل بها زخارف نباتية مورقة. وهذه الاباريق جميعاً تنسب إلى مصر فيما بين القرنين الرابع والخامس للهجرة/ العاشر والحادى عشر للميلاد.

ووصلنا أيضاً شكل آخر من الاباريق الفاطمية البلورية من بينها واحد

محفوظ في فينا ينسب إلى مصر في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، له بدن بيضاوي مستطيل، مزود برقبة أسطوانية، مقبضه مفقود، لذا أضيف إليه في وقت لاحق مقبض وفوهة بغطاء وقاعدة من الفضة. يزين الرقبة زخارف نباتية متموجة، على حين يزدحم البدن برسم لطائرين متقابلين لعلهما نسرين ناشرين جناحيهما فوق أرضية من الزخارف النباتية والهندسية البارزة (اللوحة رقم ١٧٨).

وهناك شكل ثالث من الأباريق أو الأواني الفاطمية البلورية ذات شكل بيضاوي من بينها بقايا إناء محفوظ في متحف الآثار الإسلامية في مدريد يزين أعلاه شريط من كتابة دعائية بالخط الكوفي نصها "بركة من الله" يليها شريط عريض به نقش مزدوج لطائرين متقابلين يفصل بينهما زخرفة نباتية تضم أنصاف مراوح نخيلية، يرجع نسبه إلى القرنين الرابع أو الخامس للهجرة/ العاشر أو الحادي عشر للميلاد، لأنه يلاحظ على التحف الفاطمية المصنوعة من البلور الصخري أن أقدمها تكون زخارفه تامة البروز، وقطعها في البدن ظاهراً، على حين نرى في التحف التي تنسب إلى نهاية هذا العصر أن بروز الزخارف لا يكاد يفصلها تماماً عن بدن التحفة أو أرضية النقش.

وأمدنا هذا العصر كذلك بمجموعة من قنينات العطر والمكاحل من بينها واحدة محفوظة في دار الآثار الإسلامية بمتحف الكويت الوطني يزين كلا الجانبين زخارف نباتية تضم مراوح نخيلية وأنصاف مراوح جناحية الشكل نفذت بالحفر البارز (اللوحة رقم ١٧٩). كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمكحلة تنسب إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي ذات بدن أسطوانى ورقبة مرتفعة مضلعة ذات فوهة منفرجة بعض الشيء، يزين أسفلها زوج من الحلقات الدائرية البارزة، ويتوسط البدن شريط من كتابة دعائية بالخط الكوفي نصها "بركة

لصاحبيتها" (اللوحة رقم ١٨٠). وهناك قنينة أخرى محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن ذات بدن اسطوانى ورقبة ضيقة يزينا زوج من الحلقات الدائرية البارزة، كما يزينا البدن حلقين من أعلى ومثلهما من أسفل بالاضافة زخرفة نباتية كثيفة بارزة تغطى بدن القنينة وتتألف من أوراق نباتية وأنصاف مراوح نخيلية وأفرع متموجة، ويرجع نسبتها إلى القرن الرابع - الخامس الهجرى / العاشر - الحادى عشر الميلادى.

وصنع من البلور الصخرى فى العصر الفاطمى مجموعة من المسارج كانت تستخدم فى الاضاءة من بينها واحدة محفوظة فى متحف الارميتاج بلننجراد ذات شكل فريد على هيئة القارب، مزودة بمقبض مستقيم، يزينا زخارف نباتية بارزة تتألف من فرع متموج ينبثق منه أنصاف مراوح نخيلية متعددة الشحومات (اللوحة رقم ١٨١).

ووصلنا كذلك من البلور الصخرى أنواع مختلفة من التحف مثل الصحون وقطع الشطرنج، من ذلك صحن ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى، ضمن كنوز كاتدرائية سان ماركو فى البندقية له قاعدة منخفضة، يزينا زخارف هندسية ونباتية تتألف من فرع متموج يخرج منه على الجانبين أنصاف أوراق كأسية مجوفة من أسفل. كما وصلنا بعض قطع الشطرنج من بينها أربع قطع محفوظة فى إحدى المجموعات الخاصة، تنسب إلى مصر فى القرنين الرابع أو الخامس الهجرى / العاشر أو الحادى عشر الميلادى، يزينا زخارف نباتية بارزة. ولدينا أيضاً مجموعة أخرى تضم ثلاث عشرة قطعة "ملكان، ووزيران، وفيلان، وحصانان، وطاية، وثلاثة بيادق" كانت فى بادئ الأمر ضمن مجموعة الكونتس دى بهاج فى باريس، ثم أصبحت فى الوقت الحالى ضمن مجموعة دار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى، وهى مزينة بزخارف نباتية بارزة وتنسب

إلى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٨٢).

وعرف العصر الفاطمى أيضاً صناعة المحابر والأختام من البلور الصخرى. إذ يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بوعاء من هذا الحجر كروى الشكل فى وسطه ثقب، يزين جوانبه الخارجية زخارف نباتية تتألف من أوراق طويلة تلتقى فى أشكال أوراق نخيلية بالحفر البارز، تؤلف شريطاً من زخارف متعرجة تحصر ست مناطق مثلثة تضم كتابات كوفية بسيطة نصها "إقبال وبركة لصاحبه محمد وعلى كلاهما"، يرجع نسبته إلى عهد الخليفة الحاكم فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى (اللوحة رقم ١٨٣).

كما يوجد بنفس المتحف ختم من البلور يتألف من شكل سداسى الاضلاع يضيق فى نهايته وينتهى باستدارة على هيئة كرة صغيرة مثقوبة كان يعلق منها. نقش على وجهه كتابة كوفية معكوسة تحمل اسم "فهد بن ابراهيم" ينسب إلى مصر فى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الهجرى/ العاشر والحادى عشر الميلادى (اللوحة رقم ١٨٤).

وهكذا يمكن القول أن كثرة الأوانى البلورية التى وصلتنا من العصر الفاطمى وتنوع أشكالها وأغراضها تشهد بإزدهار تلك الصناعة نتيجة تطور التقاليد الصناعية فى كثير من أقطار العالم الاسلامى بما فى ذلك مصر نفسها فيما قبل العصر الفاطمى.

تفہیم اللوحات

اللوحة رقم (١)

✽ تاج عمود عثر عليه فى قصر الموقر (الطراز الأموى)، نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٢)

✽ زخارف جصية مفرغة تغطى إحدى نوافذ قصر الحير الغربى (الطراز الأموى)،
نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٣)

✽ تمثال حجرى يحتمل أنه للخليفة هشام بن عبد الملك عثر عليه فى قصر الحير
الغربى (الطراز الأموى)، نقلاً عن عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٤)

✽ منحوتات حجرية عثر عليها فى قصر خربة المفجر (الطراز الأموى)، نقلاً عن
عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٥)

✽ واجهة قصر المشتى الحجرية (الطراز الأموى) نقلاً عن أوتو دورن.

اللوحة رقم (٦)

✽ فسيفساء زجاجية، قبة الصخرة فى بيت المقدس، (الطراز الأموى) نقلاً عن
عفيف بهنسى.

اللوحة رقم (٧)

✽ فسيفساء زجاجية، الجامع الأموى بدمشق، (الطراز الأموى)، نقلاً عن عفيف
بهنسى.

اللوحة رقم (٨)

✽ فسيفساء زجاجية، قصر خربة المفجر (الطراز الأموى) نقلاً عن أوتو دورن.

اللوحة رقم (٩)

✽ تاج عمود من الرخام، (الطراز العباسى)، نقلاً عن ديماندا.

اللوحة رقم (١٠)

✽ نماذج لطراز سامراء الجصية (الطراز العباسي)، نقلاً عن رابيس.

اللوحة رقم (١١)

✽ الزخارف الجصية لباطن العقود بجامع أحمد بن طولون، (الطراز العباسي)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢)

✽ زخارف جصية عثر عليها في البيت الطولوني بمدينة العسكر، (الطراز العباسي)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٣)

✽ نقش بارز من الرخام عثر عليه في مدينة المهديّة بتونس، (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٤)

✽ لوح مستطيل من الرخام يزينه زخارف بالنحت البارز عثر عليه في خانقاه ببيرس الجاشنكير، (الطراز الفاطمي)، محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٥)

✽ لوح مستطيل من الرخام يزينه زخارف بارزة، عثر عليه في خانقاه فرج بن برقوق، (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن كنوز الفاطميين بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٦)

✽ كلجة من الرخام يزينها أشكال بارزة تتضمن تماثيل آدمية وكتابات كوفية ومقرنصات (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن كنوز الفاطميين بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٧)

✽ زخارف حجرية من مثذنة مسجد الحاكم (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن أحمد فكري.

اللوحة رقم (١٨)

✽ محراب جصى مسطح باسم الخليفة الفاطمى المستنصر بمسجد أحمد بن طولون،
(الطراز الفاطمى)، نقلاً عن حسن عبد الوهاب.

اللوحة رقم (١٩)

✽ الزخارف الجصية بالجامع الأزهر (الطراز الفاطمى)، نقلاً عن حسن عبد الوهاب.

اللوحة رقم (٢٠)

✽ حشوة خشبية يزيناها زخارف نباتية بارزة عشر عليها بالمسجد الأقصى بالقدس،
(الطراز الأموى)، نقلاً عن أوتو دورن.

اللوحة رقم (٢١)

✽ حشوة خشبية يزيناها زخارف بارزة، (الطراز الأموى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٢٢)

✽ باب من الخشب عشر عليه فى ضواحي بغداد، محفوظ فى متحف بناكى بأثينا،
(الطراز الأموى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٢٣)

✽ لوح من الخشب يزينه زخارف هندسية محفورة وكتابات عربية، (الطراز
الأموى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٢٤)

✽ صندوق من العاج يزينه زخارف نباتية بارزة، (الطراز الأموى)، نقلاً عن مارلين
جنكينز.

اللوحة رقم (٢٥)

✽ لوحة مستطيلة من العاج يزيناها زخارف نباتية وطيور وحيوانات، (الطراز
الأموى)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (٢٦)

❁ حشوة من العظم يزينها زخارف نباتية وطيور وحيوانات، (الطراز الأموي)،
محفوظة بمتحف بناكى فى أثينا.

اللوحة رقم (٢٧)

❁ حشوة خشبية من منبر جامع سيدى عقبة بالقيروان، (الطراز العباسى)، نقلاً عن
زكى حسن.

اللوحة رقم (٢٨)

❁ حشوة خشبية يزينها زخارف نباتية بارزة، (الطراز العباسى)، محفوظة بمتحف
الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٢٩)

❁ حشوة خشبية يزينها زخارف فسيفسائية، (الطراز العباسى)، محفوظة بمتحف
الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٠)

❁ باب من الخشب ذى الزخارف المشطوفة، عشر عليه فى مدينة سامراء، (الطراز
العباسى)، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (٣١)

❁ لوح من الخشب ذى الزخارف المنقوشة بالحفر المائل، (الطراز العباسى -
الطولونى)، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٢)

❁ حشوة من الخشب ذى الزخارف المشطوفة، (الطراز العباسى - الطولونى)،
محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٣٣)

❁ حشوة من الخشب ذى الزخارف المنقوشة بالحفر المائل، (الطراز العباسى -
الطولونى)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (٢٤)

❖ حشوة خشبية يزيناها زخارف نباتية تتوسط شكل نجمي، (الطراز العباسي)،
محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٢٥)

❖ حشوات عاجية يزيناها زخارف نباتية منقوشة بالحفر المائل، (الطراز العباسي)،
محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٢٦)

❖ باب خشبي باسم الخليفة الحاكم بأمر الله، (الطراز الفاطمي)، محفوظ بمتحف
الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٢٧)

❖ حشوة من الخشب يزيناها زخارف محفورة، (الطراز الفاطمي)، محفوظة بمتحف
التروبوليتان في نيويورك.

اللوحة رقم (٢٨)

❖ حشوة خشبية ذات زخارف محفورة، (الطراز الفاطمي)، محفوظة بمتحف الفن
الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٢٩)

❖ لوح خشبي يزينه زخارف ادمية وحيوانية ونباتية، (الطراز الفاطمي)، عثر عليه في
مارستان قلاوون، ومحفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٠)

❖ لوحة خشبية على هيئة محراب، يزيناها كتابات كوفية وزخارف نباتية وهندسية،
(الطراز الفاطمي)، محفوظة في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤١)

❖ محراب خشبي من مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة، (الطراز الفاطمي)، محفوظ
بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٢)

❖ حشوة خشبية من منبر مسجد قوص، (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن فريد شافعى.

اللوحة رقم (٤٣)

❖ حشوة خشبية مرصعة بالعاج، (الطراز الفاطمي)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٤)

❖ علة اسطوانية من العاج، (الطراز الفاطمي)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٥)

❖ حشوة خشبية مطعمة بالعاج يزيناها رسوم طيور وحيوانات، (الطراز الفاطمي)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (٤٦)

❖ حشوة من العاج سداسية الأضلاع يزيناها رسوم حيوانية ونباتية فوق أرضية نباتية، (الطراز الفاطمي) محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن.

اللوحة رقم (٤٧)

❖ حشوة من العاج مستطيلة الشكل يزيناها رسوم ادمية وحيوانية، (الطراز الفاطمي)، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (٤٨)

❖ حشوتان من العاج، يزيناها رسوم ادمية وحيوانية ونباتية، (الطراز الفاطمي)، محفوظتان بالمتحف الاسلامى ببرلين

اللوحة رقم (٤٩)

❖ بوق صيد من العاج يزينه زخارف حيوانية وطيور، (الطراز الفاطمي)، محفوظ بالمتحف الاسلامى ببرلين.

اللوحة رقم (٥٠)

❁ عروسة أو لعبة أطفال من العاج يزيناها زخارف نباتية وهندسية، (الطراز الفاطمي)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٥١)

❁ صينية من البرونز يزيناها زخارف هندسية محفورة، (الطراز الأموي)، محفوظة في المتحف الاسلامي ببرلين.

اللوحة رقم (٥٢)

❁ صحن من البرونز عليه نقش يمثل بهرام جور يصطاد السباع، (الطراز الأموي)، محفوظ بالمتحف الاسلامي ببرلين.

اللوحة رقم (٥٣)

❁ إبريق من البرونز ينسب خطأ إلى الخليفة الأموي مروان بن محمد، (الطراز الساساني)، محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٥٤)

❁ إبريق من البرونز، (الطراز الأموي)، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، نقلاً عن أوتو دورن.

اللوحة رقم (٥٥)

❁ إبريق من البرونز، (الطراز الأموي)، من صناعة العراق، محفوظ في متحف الارميناج.

اللوحة رقم (٥٦)

❁ إبريق من البرونز، (الطراز الأموي)، من صناعة إيران، نقلاً عن غادة حجاوي.

اللوحة رقم (٥٧)

❁ إبريق من البرونز يزينه زخارف محفورة، (الطراز الأموي)، من صناعة إيران، نقلاً عن غادة حجاوي.

اللوحة رقم (٥٨)

❖ مبخرة من البرنز، (الطراز الأموي، من صناعة مصر، نقلاً عن اسين اتيل.

اللوحة رقم (٥٩)

❖ إبريق من البرونز يزينه زخارف محزوزة، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٦٠)

❖ إبريق من البرونز، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران أو العراق، نقلاً عن راشيل وارد.

اللوحة رقم (٦١)

❖ إبريق من الفضة يزينه زخارف محزوزة، (الطراز العباسي)، نقلاً عن زكي حسن.

اللوحة رقم (٦٢)

❖ مبخرة من البرونز، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، محفوظة بالمتحف الاقليمي في السويد.

اللوحة رقم (٦٣)

❖ مبخرة من البرونز اسطوانية الشكل، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، محفوظة في متحف اللوفر في باريس.

اللوحة رقم (٦٤)

❖ تمثال مجوف لأسد رابض من البرنز (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٦٥)

❖ تمثال مجوف لأسد من البرونز (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف فكتوريا والبرت في لندن.

اللوحة رقم (٦٦)

• تمثال مجوف لایل من البرونز، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر محفوظ بالمتحف الأهلي في ميونخ.

اللوحة رقم (٦٧)

• تمثال مجوف لأرنب من البرونز، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٦٨)

• تمثال مجوف لطائر من البرونز، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ في المتحف الاسلامي ببرلين

اللوحة رقم (٦٩)

• تمثال مجوف لطاووس من البرونز (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ في متحف اللوفر في باريس.

اللوحة رقم (٧٠)

• مقبض مصمت من البرونز لآناء على هيئة أسد ينقض على حيوان آخر، (الطراز الفاطمي) من صناعة مصر، مجموعة كير بلندن.

اللوحة رقم (٧١)

• تمثال مصمت من البرونز لسيدة تعزف على الدف، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (٧٢)

• تمثال مجوف لعقاب من البرونز، (الطراز الفاطمي) من صناعة مصر، محفوظ بمتحف Dellopera Deldumo بإيطاليا.

اللوحة رقم (٧٣)

• شمعدان من البرونز، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٧٤)

❖ دلو من البرونز أسطوانى الشكل، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، نقلاً عن راشيل وارد.

اللوحة رقم (٧٥)

❖ علة اسطوانية من البرونز يزينها زخارف محزوزة، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى المتحف الاسلامى ببرلين.

اللوحة رقم (٧٦)

❖ مجموعة من الحلى عشر عليها ضمن كنز اكتشف فى فلسطين عام ١٩٦٣، (الطراز الفاطمى).

اللوحة رقم (٧٧)

❖ دلالة على شكل هلال من الذهب المنزل بالميناء، (الطراز الفاطمى)، محفوظة فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك.

اللوحة رقم (٧٨)

❖ طوق من الذهب، مخنقة، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، نقلاً عن الوحدة فى الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (٧٩)

❖ سواران من الفضة يزينهما من زخارف بالطرق البارز، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظان بدار الآثار الاسلامية بمتحف الكويت الوطنى.

اللوحة رقم (٨٠)

❖ قرط من الذهب على هيئة طائر، (الطراز لفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ بالمتحف الوطنى فى دمشق.

اللوحة رقم (٨١)

❖ خاتم من الذهب يزينه زخارف نباتية وكتابات غير مقروءة، (الطراز الفاطمى)، محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك.

اللوحة رقم (٨٢)

❖ إبريق من الفخار يزينه زخارف حيوانية وطيور ونباتات، (الطراز الأموي)، من صناعة إيران، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٨٣)

❖ إبريق من الفخار غير المطلق، (الطراز الأموي)، من صناعة بلاد الشام، نقلاً عن غادة حجاوي.

اللوحة رقم (٨٤)

❖ سراج من الفخار الغفل من الطلاء يزينه كتابات عربية، (الطراز الأموي)، من صناعة بلاد الشام، نقلاً عن غادة حجاوي.

اللوحة رقم (٨٥)

❖ إبريق من الفخار المطلق بكسوة طلاء زجاجي أخضر شفاف، (الطراز الأموي)، من صناعة إيران أو العراق، نقلاً عن غادة حجاوي.

اللوحة رقم (٨٦)

❖ بقايا صحن من خزف ذي طلاء أحمر وأخضر وبنفسجي، (الطراز الأموي)، من صناعة العراق أو مصر، نقلاً عن زكي حسن.

اللوحة رقم (٨٧)

❖ صحن من الخزف يزينه زخارف بارزة، وطلاءات معدنية، (الطراز الأموي)، من صناعة العراق، نقلاً عن رابس.

اللوحة رقم (٨٨)

❖ صحن من الخزف ذي الزخارف المحزوزة تقليد خزف أسرة تانج، (الطراز العباسي)، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٨٩)

❖ إناء من الخزف ذي الزخارف المحزوزة، تقليد خزف أسرة تانج، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، نقلاً عن غادة حجاوي.

اللوحة رقم (٩٠)

❁ صحن من الخزف الأبيض تقليد بورسلين أسرة تانج، (الطراز العباسي)، من صناعة العراق أو إيران، نقلاً عن زكي حسن.

اللوحة رقم (٩١)

❁ صحن من الخزف الأبيض تقليد بورسلين أسرة تانج (الطراز العباسي)، من صناعة العراق أو إيران، نقلاً عن زكي حسن.

اللوحة رقم (٩٢)

❁ صحن من الخزف الأبيض تقليد بورسلين أسرة تانج، (الطراز العباسي)، من صناعة العراق، نقلاً عن غادة حجاوي.

اللوحة رقم (٩٣)

❁ صحن من الخزف الأبيض يزينة كتابات سوداء، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (٩٤)

❁ صحن من خزف البريق المعدني، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، نقلاً عن زكي حسن.

اللوحة رقم (٩٥)

❁ صحن من خزف البريق المعدني، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، محفوظ بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (٩٦)

❁ صحن من خزف البريق المعدني، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، نقلاً عن زكي حسن.

اللوحة رقم (٩٧)

❁ صحن من خزف البريق المعدني يزينة زخارف نباتية وكتابات عربية، (الطراز العباسي)، من صناعة العراق، نقلاً عن غادة الحجاوي.

اللوحة رقم (٩٨)

❖ بلاطات من خزف البريق المعدنى، بالمسجد الجامع فى القيروان، (الطراز العباسى)، نقلاً عن رابىس.

اللوحة رقم (٩٩)

❖ كسرة من خزف البريق المعدنى، يزينها رسم آدمى، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٠)

❖ صحن من خزف البريق المعدنى، يزينه رسم قارب وأسماك، (الطراز العباسى)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠١)

❖ صحن من خزف البريق المعدنى الفاطمى، (المرحلة الأولى)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٢)

❖ صحن من خزف البريق المعدنى الفاطمى، (المرحلة الثانية)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٣)

❖ صحن من خزف البريق المعدنى الفاطمى يزينه زخارف نباتية وحيوانية، (المرحلة الثانية)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٤)

❖ صحن من خزف البريق المعدنى الفاطمى يزينه نقش يمثل مهارشة الديكة، (المرحلة الثالثة)، من صناعة مصر، محفوظ فى مجموعة كير بلندن.

اللوحة رقم (١٠٥)

❖ إناء من الخزف الفاطمى المحزوز تحت الطلاء، تقليد خزف أسرة سونج، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٠٦)

❖ كسرة من الخزف الفاطمي المحزوز تحت الطلاء، تقليد خزف أسرة سونج، نقلاً عن علي بهجت.

اللوحة رقم (١٠٧)

❖ كسرة من الخزف الفاطمي المحزوز تحت الطلاء، تقليد خزف أسرة سونج، نقلاً عن علي بهجت.

اللوحة رقم (١٠٨)

❖ إناء من الخزف الفاطمي المنسوب خطأ إلى الفيوم، محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٠٩)

❖ شباك قلة من الفخار يزينه نقش لطاووس، (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن أحمد عبد الرازق.

اللوحة رقم (١١٠)

❖ شباك قلة من الفخار يزينه نقش لأرنب بري، (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن أحمد عبد الرازق.

اللوحة رقم (١١١)

❖ شباك قلة من الفخار يزينه نقش لفيل، (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن أحمد عبد الرازق.

اللوحة رقم (١١٢)

❖ شباك قلة من الفخار يزينه زخارف نباتية وهندسية، (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن أحمد عبد الرازق.

اللوحة رقم (١١٣)

❖ ختم من الفخار يزينه كتابات كوفية ورسوم هندسية، (الطراز الفاطمي)، محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١١٤)

✽ ختم من الفخار يزينه رسم لحیوان، (الطراز الفاطمی)، محفوظ فی دار الآثار الاسلامیة - متحف الكويت الوطنی.

اللوحة رقم (١١٥)

✽ قارورة نبط من الفخار یزینها زخارف محزوزة، (الطراز الفاطمی)، نقلاً عن عادة حجاوی.

اللوحة رقم (١١٦)

✽ كبش من الفخار المطلق یكسوه طلاء زجاجی شفاف (الطراز الفاطمی)، محفوظ فی متحف الفن الاسلامی بالقاهرة.

اللوحة رقم (١١٧)

✽ نسیج عمامة من الكتان باسم سمویل بن مرقس، (الطراز الأموی)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامی بالقاهرة.

اللوحة رقم (١١٨)

✽ قطعة نسیج من الصوف بها رسوم نباتیة و حیوانیة، (الطراز الأموی)، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف اللوفر بیاریس.

اللوحة رقم (١١٩)

✽ ثلاث قطع من الصوف بها رسوم هندسیة و نباتیة بألوان متعددة، (الطراز الأموی) من صناعة مصر، نقلاً عن سامی عبد الحلیم.

اللوحة رقم (١٢٠)

✽ قطعة من نسیج الصوف ذات أرضیة حمراء وزخارف صفراء، (الطراز العباسی)، نقلاً عن محمد عبد العزیز مرزوق.

اللوحة رقم (١٢١)

✽ قطعة نسیج من الكتان السمیک منقوشة بأسلوب سامراء، (الطراز العباسی)، من صناعة مصر، نقلاً عن سعاد ماهر.

اللوحة رقم (١٢٢)

❁ قطعة من نسيج الكتان يزينها رسم لطائر يشبه الطاووس، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، نقلاً عن سعاد ماهر.

اللوحة رقم (١٢٣)

❁ قطعة من نسيج الكتان يزينها رسم لحيوان يشبه سبع البحر، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، نقلاً عن سعاد ماهر.

اللوحة رقم (١٢٤)

❁ قطعة من نسيج الكتان يزينها زخارف صوفية من طراز البهنسا، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، نقلاً عن محمد عبد العزيز مرزوق.

اللوحة رقم (١٢٥)

❁ قطعة نسيج من الصوف والكتان عملت في الفيوم، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢٦)

❁ قطعة نسيج من الصوف والقطن (الطراز العباسي)، من صناعة العراق، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢٧)

❁ قطعة نسيج من الحرير، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢٨)

❁ قطعة من نسيج الحرير، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٢٩)

❁ قطعة من نسيج الحرير، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، محفوظة بمتحف اللوفر بباريس.

اللوحة رقم (١٢٠)

❁ قطعة من نسيج الكتان مطرزة بخيوط من الحرير الأصفر، (الطراز الفاطمي - المرحلة الأولى)، محفوظة في إحدى المجموعات الخاصة بفرنسا.

اللوحة رقم (١٢١)

❁ قطعة من نسيج الكتان مطرزة بخيوط من الحرير الأحمر، (الطراز الفاطمي - المرحلة الأولى)، محفوظة في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٢٢)

❁ قطعة من نسيج الكتان، مطرزة بخيوط من الحرير الملون، (الطراز الفاطمي - المرحلة الأولى)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٢٣)

❁ قطعة من نسيج الكتان، مطرزة بخيوط من الحرير الملون، (الطراز الفاطمي - المرحلة الأولى)، نقلاً عن محمد عبد العزيز مرزوق.

اللوحة رقم (١٢٤)

❁ قطعة من نسيج الكتان، مطرزة بخيوط من الحرير الملون، (الطراز الفاطمي - المرحلة الثانية)، محفوظة بمتحف كلوني بباريس.

اللوحة رقم (١٢٥)

❁ قطعة من نسيج الكتان، مطرزة بخيوط من الحرير الملون، (الطراز الفاطمي - المرحلة الثانية)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٢٦)

❁ تفاصيل من عباءة كنيسة سانت ان بجنوب فرنسا، (الطراز الفاطمي - المرحلة الثانية).

اللوحة رقم (١٢٧)

❁ قطعة من نسيج الكتان المطرز بخيوط من الحرير الملون، (الطراز الفاطمي - المرحلة الثالثة)، محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن.

اللوحة رقم (١٣٨)

❁ قطعة من نسيج الكتان المطرز بخيوط من الحرير الملون، (الطراز الفاطمي - المرحلة الثالثة)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٣٩)

❁ بقايا وشاح من الكتان المطرز بخيوط من الحرير المتعدد الألوان، (الطراز الفاطمي - المرحلة الثالثة)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٤٠)

❁ بقايا شال من الصوف الأزرق الداكن مطرزة بخيوط من الكتان الملون، (الطراز الفاطمي)، من الفيوم، محفوظة في متحف بناكي في أثينا.

اللوحة رقم (١٤١)

❁ قطعة من نسيج الكتان يزينها زخارف مطبوعة، (الطراز الفاطمي)، نقلاً عن ديمان.

اللوحة رقم (١٤٢)

❁ قطعة من نسيج الكتان يزينها زخارف مطبوعة، (الطراز الفاطمي)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٤٣)

❁ عباءة التتويج من الحرير المطرز الارجواني اللون، عملت بمدينة صقلية في القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي، محفوظة في فينا.

اللوحة رقم (١٤٤)

❁ قطعة من الحرير يزينها رسوم نمور أو فهود وزخارف نباتية، تنسب إلى صقلية في القرن الخامس أو السادس الهجري / الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادي، محفوظة في مدينة شينو بفرنسا.

اللوحة رقم (١٤٥)

❁ قطعة من الحرير يزينها رسوم لطاووسين وغزالين، من نسيج صقلية فى القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن.

اللوحة رقم (١٤٦)

❁ قارورة من الزجاج يزينها زخارف مضافة، (الطراز الأموى)، من صناعة إيران، نقلاً عن كنوز الشرق.

اللوحة رقم (١٤٧)

❁ قارورة من الزجاج يزينها زخارف مقطوعة، (الطراز الأموى)، من صناعة إيران، نقلاً عن كنوز الشرق.

اللوحة رقم (١٤٨)

❁ إناء صغير من الزجاج يزينه زخارف نباتية بارزة مضافة، (الطراز الأموى)، من صناعة مصر أو بلاد الشام، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٤٩)

❁ قنيتان من الزجاج يزينهما زخارف مضافة من خيوط زجاجية تشبه نمجاذيع الرخام، (الطراز الأموى)، من صناعة مصر أو بلاد الشام، نقلاً عن زكى حسن.

اللوحة رقم (١٥٠)

❁ قنينة من الزجاج داخل حامل زجاجى على هيئة جمل، (الطراز الأموى)، من صناعة مصر، نقلاً عن ١٤٠٠ سنة من الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (١٥١)

❁ كأس من الزجاج الشفاف يزينه زخارف محزوزة، (الطراز العباسى)، من صناعة إيران، محفوظة فى كوبنهاجن.

اللوحة رقم (١٥٢)

❁ كأس من زجاج شفاف يزينه زخارف هندسية ونباتية نفذت بأسلوب القطع، (الطراز العباسى)، محفوظ بمتحف برلين.

اللوحة رقم (١٥٢)

❁ قارورة من الزجاج أزرق يزينها زخارف هندسية بواسطة القطع، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، نقلاً عن عادة حجاوى.

اللوحة رقم (١٥٤)

❁ إبريق من الزجاج كمثرى الشكل يزينه زخارف نباتية وهندسية نفذت بأسلوب القطع، (الطراز العباسي)، من صناعة إيران، محفوظ بمتحف برلين.

اللوحة رقم (١٥٥)

❁ قنية من الزجاج يزينها زخارف مضافة بأسلوب التمشيط، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، نقلاً عن الوحدة فى الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (١٥٦)

❁ قارورة صغيرة من زجاج شفاف يزينها زخارف هندسية منفذة بأسلوب القطع، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، نقلاً عن عادة حجاوى.

اللوحة رقم (١٥٧)

❁ قنية من زجاج أزرق شفاف، ذات قاعدة مخرسة، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، نقلاً عن عادة حجاوى.

اللوحة رقم (١٥٨)

❁ كأس من الزجاج يزينه زخارف بالبريق المعدنى باسم عبد الصمد بن على، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٥٩)

❁ بقايا صحن من زجاج يزينه زخارف بالبريق المعدنى عمل فى طراز القبلة بمصر، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف الفن الاسلامى.

اللوحة رقم (١٦٠)

❁ صحن من الزجاج يزينه زخارف نباتية وكتابات عربية بالبريق المعدنى، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (١٦١)

✽ إبريق من الزجاج كمثرى الشكل باسم الأمير ربيعة بن أحمد بن طولون، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر، محفوظ بدار الآثار الاسلامية - متحف الكويت الوطني.

اللوحة رقم (١٦٢)

✽ قنية صغيرة من الزجاج السميكة يزينها زخارف بارزة، ترتكز على قاعدة مخرسة، (الطراز العباسي)، من صناعة مصر أو العراق، نقلاً عن ١٤٠٠ سنة من الفن الاسلامي.

اللوحة رقم (١٦٣)

✽ غطاء قارورة أو مقبض صولجان من البلور الصخري، (الطراز العباسي) من صناعة مصر، محفوظ بمتحف اللوفر في باريس.

اللوحة رقم (١٦٤)

✽ كأس من زجاج أخضر شفاف يزينه زخارف بارزة ولفظة الجلالة مكررة، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف برلين.

اللوحة رقم (١٦٥)

✽ كوب من الزجاج أو مصباح يزينه زخارف مضافة تمتد على الجانبين، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ بمتحف برلين.

اللوحة رقم (١٦٦)

✽ مشكاة من الزجاج يزينها زخارف هندسية مضافة، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، عثر عليها في حفائر اسطبل عنتر بالفسطاط.

اللوحة رقم (١٦٧)

✽ كوب من الزجاج الأزرق السميكة متعدد الأضلاع يزينه زخارف هندسية، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ في متحف برلين.

اللوحة رقم (١٦٨)

❁ كأس من الزجاج السميك من مجموعة القديسة هدويج، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ في المتحف البريطاني في لندن.

اللوحة رقم (١٦٩)

❁ مقلمة من زجاج سميك يزينها زخارف هندسية نفذت بأسلوب القطع، (الطراز الفاطمي)، صنعت في مصر، محفوظة في متحف برلين.

اللوحة رقم (١٧٠)

❁ بقايا سلطانية تتألف من طبقتين من الزجاج أحدهما تعلو الأخرى، يزينها زخارف مقطوعة، (الطراز الفاطمي)، صنعت في مصر، محفوظة في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٧١)

❁ كسرة من الزجاج يزينها نقش لظبي بمادة البريق المعدني، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٧٢)

❁ سلطانية من زجاج شفاف يزينها من الداخل رسوم نباتية وهندسية بالبريق المعدني، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظة في متحف برلين.

اللوحة رقم (١٧٣)

❁ قارورة من الزجاج الشفاف لها بدن كمثرى ورقبة مرتفعة يزينها زخارف بالبريق المعدني، (الطراز الفاطمي) من صناعة مصر، محفوظة في متحف برلين.

اللوحة رقم (١٧٤)

❁ قرن من الزجاج الشفاف يزينه زخارف نباتية بالبريق المعدني، (الطراز الفاطمي) من صناعة مصر، محفوظ بمتحف الزجاج في نيويورك.

اللوحة رقم (١٧٥)

✽ ميكال من زجاج عسلى اللون، يزينه زخارف هندسية منفذة بأسلوب القطع، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى متحف الزجاج فى نيويورك.

اللوحة رقم (١٧٦)

✽ مجموعة من الصنج الزجاجية تحمل اسماء بعض الخلفاء الفاطميين، (الطراز الفاطمى) صنعت بمصر، محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٧٧)

✽ إبريق من البلور الصخرى كمثرى الشكل يحمل اسم الخليفة العزيز بالله، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى كاتدرائية سان مارك بالبندقية.

اللوحة رقم (١٧٨)

✽ إبريق من البلور الصخرى بيضاوى الشكل يزينه طيور ونباتات بالحفر البارز، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، محفوظ فى فينا.

اللوحة رقم (١٧٩)

✽ قنية من البلور الصخرى، يزيناها زخارف نباتية بارزة، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر، نقلاً عن مارلين جنكينز.

اللوحة رقم (١٨٠)

✽ مكحلة من البلور الصخرى ذات بدن اسطوانى، يزيناها كتابات كوفية، (الطراز الفاطمى)، صنعت فى مصر، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٨١)

✽ سراج من البلور الصخرى، على هيئة قارب يزينه زخارف نباتية بارزة، (الطراز الفاطمى)، محفوظ بمتحف الارميتاج فى ليننجراد.

اللوحة رقم (١٨٢)

✽ قطع من شطرنج من البلور الصخرى يزيناها زخارف نباتية بارزة، (الطراز الفاطمى)، من صناعة مصر نقلاً عن مارلين جنكينز

اللوحة رقم (١٨٣)

❁ دواة من البلور الصخري، يزينها زخارف نباتية وكتابات كوفية بارزة تشير إلى اسم صاحبها، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

اللوحة رقم (١٨٤)

❁ ختم من البلور الصخري عليه نقش كتابي معكوس باسم صاحبه، (الطراز الفاطمي)، من صناعة مصر، محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

ثبوت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية :

- ابن الأثير، الكامل فى التاريخ، ليدن ١٨٥١ - ١٨٧٦ .
- ابن بطوطة، تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، باريس ١٨٥٣ .
- ابن تغرى بردى، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، القاهرة ١٩٣٠ - ١٩٧٢ .
- ابن جبير، الرحلة، بيروت ١٩٦١ .
- ابن حوقل، المسالك والممالك، ليدن ١٨٢٣ .
- ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، بيروت ١٩٥٧ .
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، بولاق ١٢٩٩ هـ .
- ابن الداية، كتاب المكافأة، صححه وضبطه وشرحه أحمد أمين وعلى الجارم، بولاق ١٩٤١ .
- ابن دقماق، الانتصار لواسطة عقد الأمصار، القاهرة ١٨٩٦ .
- ابن رسته، الأعلام النفسية، ليدن ١٨٩١ .
- ابن طباطبا، الفخرى فى الآداب السلطانية والدول الإسلامية، بيروت ١٩٦٠ .
- ابن ممتى، قوانين الدواوين، تحقيق عزيز سوريال عطية، القاهرة ١٩٤٣ .
- ابن ميسر، أخبار مصر، تحقيق هنرى ماسية، القاهرة ١٩١٩ .
- أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى ونشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة ١٩٩١ .
- أبو صالح الألفى، الفن الإسلامى، القاهرة ١٩٧٠ .
- أبو الفرج العشى، الفخار غير المطلق، الحوليات الأثرية السورية، المجلد العاشر، ١٩٦٠ .
- أبو الفرج العشى، الفخار غير المطلق من العهود العربية الإسلامية، الحوليات الأثرية السورية، المجلد الثالث عشر، ١٩٦٣ .

- أحمد تيمور، التصوير عند العرب، القاهرة ١٩٤٢.
- أحمد عبد الرازق أحمد، الفخار المصرى المطلق، رسالة ماجستير، كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٦٨.
- أحمد عبد الرازق أحمد، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، العلوم العقلية، القاهرة ١٩٧٩.
- أحمد عبد الرازق أحمد، الوحدة فى الفنون الإسلامية، مجلة المتحف، العدد الثالث، السنة الثانية، الكويت ١٩٨٧.
- أحمد عبد الرازق أحمد، شبابيك القلل الفخارية فى دار الآثار الإسلامية، الكويت ١٩٨٨.
- أحمد عبد الرازق أحمد، تاريخ وآثار مصر الإسلامية، القاهرة ١٩٩٣.
- أحمد عبد الرازق أحمد، أضواء جديدة على صناعة النسيج فى مصر الإسلامية من خلال أوراق البردى العربية، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، العدد الحادى عشر، القاهرة ١٩٩٤.
- أحمد عبد الرازق أحمد، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، القاهرة ١٩٩٥.
- أحمد عبد الرازق أحمد، العمارة الإسلامية فى العصرين العباسى والفاطمى، القاهرة ١٩٩٩.
- أحمد عبد الرازق أحمد، أربعة أختام فخارية فى مجموعة دار الآثار الإسلامية بمتحف الكويت الوطنى، دراسات وبحوث فى الآثار والحضارة الإسلامية، القاهرة ٢٠٠٠.
- أحمد ممدوح حمدى، معدات التجميل فى متحف الفن الإسلامى، القاهرة ١٩٥٩.
- آدم متز، الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، نقله إلى العربية محمد عبد الهادى أبو ريده، القاهرة ١٩٤٠.

- ايتنجهاوزن، التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سليمان، وطه التكريتي، بغداد ١٩٧٤.
- بشر فارس، سر الزخرفة الاسلامية، المعهد الفرنسي، القاهرة ١٩٥٢.
- البلاذري، فتوح البلدان، القاهرة ١٩٣٢.
- البلوي، سيرة أحمد بن طولون، حققها وعلق عليها محمد كرد علي، دمشق ١٣٥٨هـ.
- البيروني، الآثار الباقية عن القرون الخالية، لبيزج ١٨٧٩.
- البيهقي، المحاسن والمساوي، القاهرة ١٣٢٠ هـ.
- الثعالبي، لطائف المعارف، القاهرة ١٩٦٣.
- جرجي زيدان، تاريخ التمدن الاسلامي، القاهرة، ١٩٠٢-١٩٠٦.
- جمال محرز، الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة الدكتور على إبراهيم، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، مايو ١٩٥٦.
- جودت جبرة، المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة، القاهرة ١٩٩٦.
- حسن الباشا، فن التصوير في مصر الاسلامية، القاهرة ١٩٦٦.
- حسن الباشا وآخرون، القاهرة، تاريخها، فنونها، وآثارها، القاهرة ١٩٧٠.
- حسن الباشا، مدخل إلى الآثار الاسلامية، القاهرة ١٩٧٩.
- حسن الهواري، رسالة وصف محتويات دار الآثار العربية، القاهرة، ١٩٢٧.
- حصة صباح السالم الصباح، إيريقان من الزجاج الاسلامي المبكر، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الاسلامية، القاهرة ٢٠٠٠.
- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، القاهرة ١٩٣١.
- ديماندا، الفنون الاسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، القاهرة ١٩٨٢.
- زكي محمد حسن، الفن الاسلامي في مصر، القاهرة ١٩٣٥.

- زكى محمد حسن، كنوز الفاطميين، القاهرة ١٩٣٧.
- زكى محمد حسن، الفنون الايرانية، القاهرة ١٩٤٦.
- زكى محمد حسن، فنون الاسلام، القاهرة ١٩٤٨.
- زكى محمد حسن، زخارف المنسوجات القبطية، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، المجلد الثانى عشر، مايو ١٩٥٠.
- زكى محمد حسن، تحف جديدة من الخزف الفاطمى، مجلة كلية الآداب، ديسمبر ١٩٥١.
- زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية، القاهرة ١٩٥٦.
- سامح عبد الرحمن فهمى، المكايل فى صدر الاسلام، مكة المكرمة ١٩٨١.
- سامى أحمد عبد الحليم إمام، المنسوجات الاثرية القبطية والاسلامية (المحفوظة فى متحف جاير اندرسون)، الاسكندرية ١٩٩٠.
- سعاد ماهر محمد وحشمت مسيحة جرجس، منسوجات المتحف القبطى، القاهرة ١٩٥٧.
- سعاد ماهر محمد، النسيج الاسلامى، القاهرة ١٩٧٧.
- سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون الاسلامية، القاهرة ١٩٨٦.
- سيد محمود خليفة، تاريخ المنسوجات، القاهرة ١٩٦٨.
- السيوطى، حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة، القاهرة ١٣٢٧ هـ.
- الطبرى، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة ١٩٦٦.
- عباس حلمى، تطور المسكن الاسلامى من الفتح العربى حتى الفتح العثمانى، رسالة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٦٨.
- عبد الرؤوف على يوسف، خزافون من العصر الفاطمى، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٥٨.

- عبد الرؤوف على يوسف، دراسة فى الزجاج المصرى، القاهرة ١٩٧١.
- عبد الرؤوف على يوسف، الرسوم الأدمية على الخزف المصرى فى العصر الاسلامى، المجلة العدد ٢١.
- عبد الرحمن زكى، الأحجار الكريمة فى الفن والتاريخ، القاهرة، ١٩٦٤.
- عبد العزيز عبد الدايم، تطور صناعة النسيج فى مصر الاسلامية، مجلة دراسات آثارية اسلامية، المجلد الثالث، القاهرة ١٩٨٨.
- عبد الرحمن فهمى محمد، صنع السكة فى فجر الاسلام، القاهرة ١٩٥٧.
- عبد المنعم ماجد، ظهور خلافة الفاطميين وسقوطها فى مصر، الاسكندرية ١٩٦٨.
- عبد المنعم رسلان، الحضارة الاسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا، جدة ١٩٨٠.
- العربى صبرى عبد الفنى عمارة، التأثيرات الساسانية على الفنون الاسلامية من الفتح حتى نهاية القرن الخامس الهجرى، رسالة ماجستير، كلية الآثار - جامعة القاهرة ٢٠٠٠.
- عفيف بهنسى، الأسس النظرية للفن العربى، القاهرة ١٩٧٤.
- عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، الكويت ١٩٧٩.
- عفيف بهنسى، الفن العربى الاسلامى فى بداية تكونه، دمشق ١٩٨٣.
- على بهجت والبير جبريل، حفريات الفسطاط، المناظر الفتوغرافية، القاهرة ١٩٢٨.
- غادة حجاوى قدومى، التنوع فى الوحدة، معرض خاص بمناسبة انعقاد مؤتمر القمة الاسلامى الخامس، الكويت، يناير ١٩٨٧.
- الغزولى، مطالع البدور فى منازل السرور، القاهرة ١٢٩٩ هـ.
- فريال داود المختار، المنسوجات العراقية من الفتح العربى إلى سقوط الخلافة العباسية ببغداد، بغداد ١٩٧٩.
- فريد شافعى، زخارف وطرز سامراء، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٥١.

- فريد شافعى، الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٥٢.
- فريد شافعى، مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، مايو ١٩٥٤.
- فريد شافعى، العمارة العربية فى مصر الاسلامية، عصر الولاة، القاهرة ١٩٧٠.
- القلقشندي، صبح الأعشى فى صناعة الانشاء، القاهرة ١٩١٣-١٩١٩.
- مانويل كين، مقتنيات جديدة مختارة، دار الآثار الاسلامية، متحف الكويت الوطنى، الكويت ١٩٨٤.
- محمد جمال محرز، التصوير الاسلامى، القاهرة ١٩٦٢.
- محمد عباس، طرز جديدة من نسيج الفيوم فى العصر الاسلامى، مجلة دراسات أثرية اسلامية، العدد الخامس، القاهرة ١٩٩٥.
- محمد عبد العزيز مرزوق، الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية، القاهرة ١٩٤٢.
- محمد عبد العزيز مرزوق، بين الآثار الاسلامية فى العالم، الاسكندرية ١٩٥٣.
- محمد عبد العزيز مرزوق، فخار العراق وخزفه فى العصر الاسلامى، سومر، المجلد العشرون، بغداد ١٩٦٤.
- محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه، بغداد ١٩٦٥.
- محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الاسلامية فى مصر قبل الفاطميين، القاهرة ١٩٧٤.
- محمد عبد العزيز مرزوق، قصة الفن الاسلامى، القاهرة ١٩٨٠.
- محمد مصطفى، الخزف الاسلامى، القاهرة ١٩٥٦.
- محمد مصطفى، الوحدة فى الفن الاسلامى، القاهرة ١٩٥٨.

- محمد مصطفى، متحف الفن الاسلامى، دليل موجز، القاهرة ١٩٧٨.
- المسعودى، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت (بدون تاريخ).
- معرض الفن الاسلامى فى مصر، القاهرة إبريل ١٩٦٩.
- المقدسى، أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، ليدن ١٨٧٧.
- المقرئى، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بولاق ١٢٧٠م.
- المقرئى، السلوك فى معرفة أول الملوك، تحقيق محمد مصطفى زيادة وسعيد عبد الفتاح عاشور، القاهرة ١٩٣٤-١٩٧٢.
- الموسوعة، تاريخ وآثار مصر الاسلامية، القاهرة (بدون تاريخ).
- ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة إلى الفرنسية شارل شيفر، باريس ١٨٨١. ونقله إلى العربية يحيى الخشاب، القاهرة ١٩٤٥.
- هناء عبد الخالق، الزجاج الاسلامى فى متحف ومخازن الآثار فى العراق، مع دراسة أولية عن الزجاج القديم، بغداد ١٩٧٦.
- وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، دليل المتحف القبطى، القاهرة ١٩٩٥.
- اليعقوبى، تاريخ اليعقوبى، بيروت ١٩٦٠.

ثانياً : المصادر والمراجع الأجنبية :

- * J.W. Allan , *Medieval Middle Eastern Pottery* , Oxford , 1971
- * J.W. Allan , *Islamic Metalwork* , The Nuhad Es-Sa'id Collection, London , 1982
- * J.W. Allan , *Nishapur, Metalwork of the Early Islamic Period*, New-York , 1982
- * J.W Allan , *Metalwork of the Islamic World* , The Aron Collection , London , 1986
- * P. Amiet , *L'art antique du Proche-Orient* , Paris , 1977
- * *Arts de l'islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises* , Paris , 1971
- * E. Atil , *Ceramics from the World of Islam* , Washington , 1973
- * E. Atil , *Art of Arab World* , Washington , 1975
- * E. Atil , W. Chase , P. Jett , *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art* , Washington , 1985
- * E. Baer , *Sphinxes and Harples in Medieval Islamic Art* , Jerusalem , 1965
- * E. Baer , *Metalwork in Medieval Islamic Art* , New-York , 1983
- * E. Baer , *Islamic Ornament* , Edinburg – University Press , 1998
- * A. Bahgat , *La céramique égyptienne de l'époque musulmane* , Le Caire , 1922
- * A. Bahgat et F. Massoul , *La céramique musulmane de l'Egypte* , Le Caire, 1930
- * D. Barrett , *Islamic Metalwork in the British Museum* , London, 1949

- * J. Bourgoïn , *Précis de l'art arabe* , Paris , 1892
- * B. Brend , *Islamic Art* , London , 1991
- * M. Brion , *L'art abstrait* , Paris , 1962
- * N.P. Briton , *A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts* , Boston , 1938
- * T. Burkhardt , *Art of Islam , Language and Meaning , World of Islam Festival* , London , 1976
- * A.H. Christie , *Fatimid Wood-Carvings in the Victoria and Albert Museum* , B.M. , XLVI , 1925
- * C.W. Clairmont , *Benaki Museum , Catalogue of Ancient and Islamic Glass* , Benaki Museum , Athens , 1977
- * E. Combe , *Tissus fatimides du Musée Bénaki* , MIFAO , 68 , 1935
- * P. D'Avennes , *L'art arabe d'après les monuments du Kaire* , Paris , 1877
- * E. Diez , *Die Kunst der Islamischen* , Volker , Berlin , 1915
- * M.S. Dimand , *Studies in Islamic Ornament* , I , Some Aspects of Omayyad and and Early Abbasid Ornament , Ars Islamica , Vol. I , 1937
- * M.S. Dimand , *An Egypto -- Arabic Panel With Mosaic Decoration* , BMMA , XXXIII , 1938
- * M.S. Dimand , *Islamic Pottery of Near East* , New-York , 1941
- * G. Fehervari , *Islamic Metawork of the Eighth to the Fifteenth century in the Keir Collection* , London , 1976

- * G. Fehérvári and Y.H. Safadi , *1400 Years of Islamic Art , A Descriptive Catalogue* , London , 1981
- * S. Flury , *Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun* , Der Islam , IV , 1913
- * S. Flury , *La mosquée de Nayin* , Syria , XI , 1930
- * Fouquet , *Contribution à l'étude de la céramique orientale* , Paris, 1900
- * A. Gayet , *L'art arabe* , Paris , 1893
- * Sh.S.M. Al-Gindi , *Les moyens de divertissement et d'amusement à l'époque fatimide en Egypte* , Thèse de Magistère , Faculté de Tourisme – Université de Hilwan , Le Caire , 1998
- * H. Gluck and E. Diez, *Die Kunst des Islam* , Berlin , 1925
- * O. Grabar , *The Formation of Islamic Art* , Yale , 1973
- * E.G. Grube , *Islamic Pottery from the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection* , London , 1976
- * R.L. Hasson , *Early Islamic Glass* , L.A. Mayer Memorial Institut for Islamic Art, Jerusalem , 1979
- * L. Hautcoeur et G. Wiet , *Les mosquées du Caire* , Paris , 1932
- * M. Herz , *Boiseries fatimides aux sculptures figurales* , Orientalisches Archiv , III , 1912-1913
- * R.L. Hobson , *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East* , London , 1932
- * Islam , *Art and Culture* , The Museum of National Antiquities , Stockholm , 1985

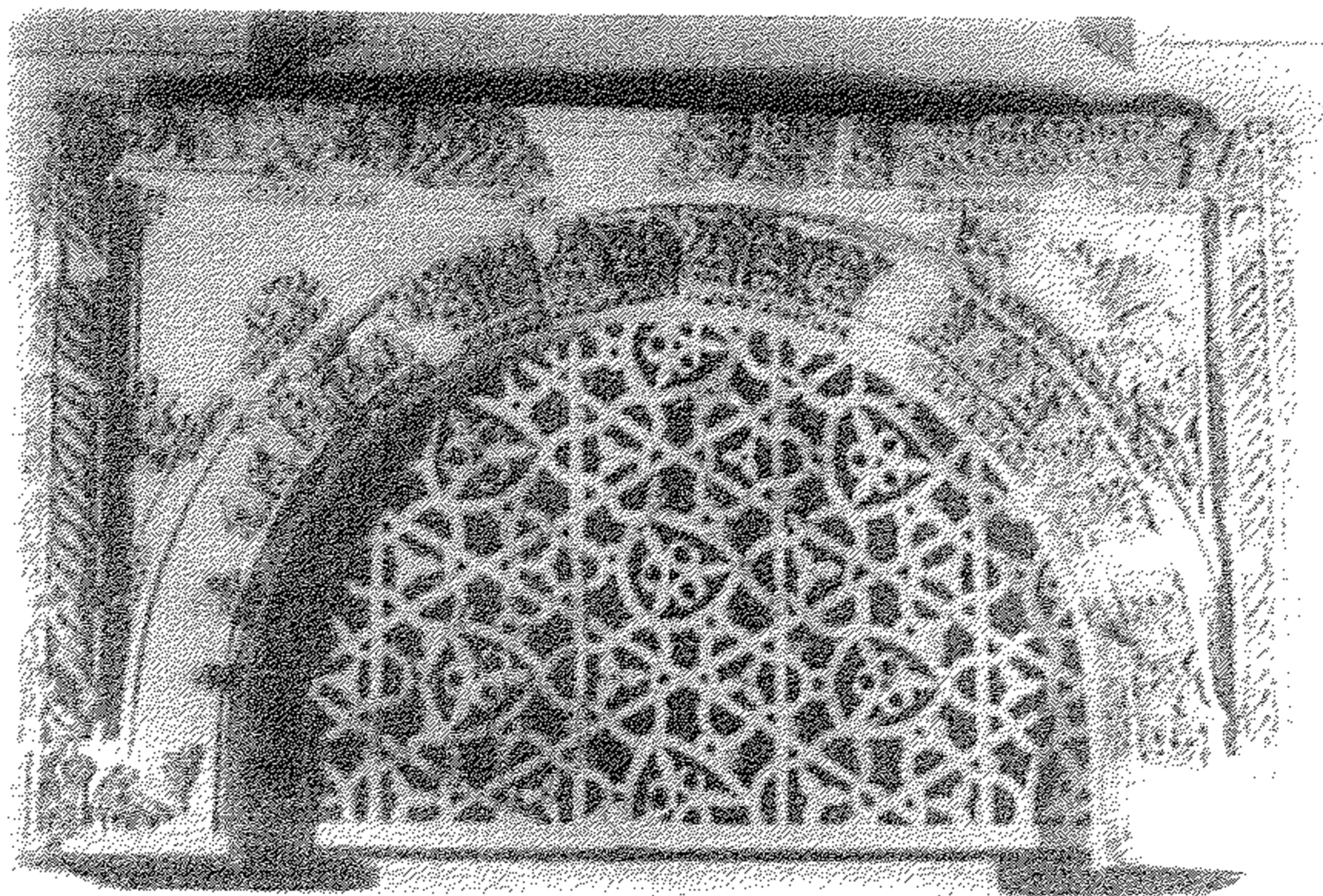
- * M. Jenkins , *Islamic Pottery , A Brief History* , The Metropolitan Museum of Art , 1983
- * M. Jenkins , *The al-Sabah Collection – Islamic Art in the Kuwait National Museum* , London , 1983
- * M. Jenkins , *Sa'd Content and Context* , A Colloquium in Memory of R. Ettinghausen , London , 1988
- * A.F. Kendrick , *Catalogue of Muhammadan Textiles of The Medieval* , London (S.D.)
- * E. Kuhnel , *Islamische Kleinkunst* , Leipzig , 1929
- * *L'Egypte fatimide , son art et son histoire* , Actes de colloque organisé à Paris , Les 28,29,30 mai 1998 , Paris , 1999
- * C.J. Lamm , *Mittelalterlich Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten* , Berlin , 1929
- * C.J. Lamm , *Das Glass von Samarra* , Die Ausgrabungen von Samarra , IV , Berlin , 1930
- * C.J. Lamm , *Fatimid Woodwork* , BIE , XVIII , 1935-1936
- * A. Lane , *Early Islamic Pottery* , London , 1971
- * S. Lane-Poole , *The Art of the Saracens in Egypt* , London , 1886
- * M.H. Longhurst , *Some Crystals of the Fatimid Period* , B.M. , XLVIII , 1926
- * G. Marçais , *Manuel d'art musulman* , Paris , 1926-1927
- * G. Marçais , *L'art musulman* , Paris , 1962

- * A.S. Melikian – Chirvani , *Islamic Metalwork from the Iranian World (8 – 18TH Centuries)* , Victoria & Albert Museum Catalogue , London , 1982
- * G. Migeon , *Les arts de tissu* , Paris , 1909
- * G. Migeon , *L'orient musulman* , Paris , 1922
- * G. Migeon , *Manuel d'art musulman* , Paris , 1927
- * Museum *Fur Islamische Kunst* , Weisbaden , 1964
- * P. Olmer , *Les filtres de gargoulettes* , Le Caire , 1932
- * K. Otto – Dorn , *L'art de l'islam* , Paris , 1967
- * Papadopoulo , *L'islam et l'art musulman* , Paris , 1969
- * E. Pauty , *Bois sculptés d'églises coptes* , Le Caire , 1930
- * E. Pauty , *Les bois sculptés jusqu'à l'époque ayyoubide* , Le Caire , 1931
- * R.H. Pinder – Wilson , *Cut Glass Vessels from Persia and Mesopotamia* , The British Museum Quarterly , XXVII , 1963-1964
- * R.H. Pinder-Wilson , *Glass Finds from Fustat* , 1964-71 , Journal of Glass Studies , XV , 1973
- * A. Pope , *A Survey of Persian Art* , Oxford , University Press , London , 1938
- * D.T. Rice , *Islamic Art* , London , 1984
- * H. Rivière , *La céramique dans l'art musulman* , Paris , 1913

- * R. Schmidt , *Die Hedwigsglaser und die verwandten fatimidischen Glas und kristall schnittarbeiten* , Jarbuch der Schlesiſchen Museen , VI , 1912
- * F. Shafi'i , *An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun* , BFA , XV , 1, 1953
- * F. Shafi'i , *Simple Calyx Ornament in Islamic Art* , Cairo , 1956
- * A.C. Smith , *Luster Pottery* , London , 1935
- * J.T. et Dominique Sourdel, *La civilisation de l'islam classique*, Paris , 1968
- * J.T. Sourdel und Berthold , *Die Kunst des Islam* , Berlin , 1973
- * D. et Janine Sourdel, *Dictionnaire historique de l'islam* , Paris , 1996
- * C. Stead , *Fantastic Fauna Decorative Animals in Moslem Ceramics* , Cairo , 1935
- * Tardy , *Les ivoires -- évolution décorative du premier siècle à nos jours* , Paris , 1966
- * The Art of Islam , *An Exhibition Organized by the Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery* , 8 April - 4 July 1976
- * *The Cambridge History of Islam* , Vol. 2 B , Cambridge University Press , 1970
- * The King Faisal Center for Research and Islamic Studies , *The Unity of Islamic Art* , Riyadh , 1985
- * *Treasures of Islam* , London , 1985

- * *Treasures of the Orient* , Middle Eastern Culture Center , Tokyo , 1979
- * *Trésors fatimides du Caire* , Institut du monde arabe , Paris , 1998
- * R. Ward, *Islamic Metalwork of the Early Islamic Period* , New-York , 1982
- * R. Ward, *Islamic Metalwork* , London , 1993
- * G. Wiet , *Album du Musée arabe du Caire* , Le Caire , 1930
- * G. Wiet, *Exposition de tissus et tapisseries du Musée du Caire , VIIe-XVIIe siècle* , période musulmane , musée des Gobelins , Paris , 1953
- * Worringer , *Abstraktion und Einfühlung* , Munich , 1908
- * H.A. Yusuf , *La toilette féminine à l'époque fatimide* , Thèse de Magistère , Faculté de Tourisme - Université de Hilwan , Le Caire , 1995

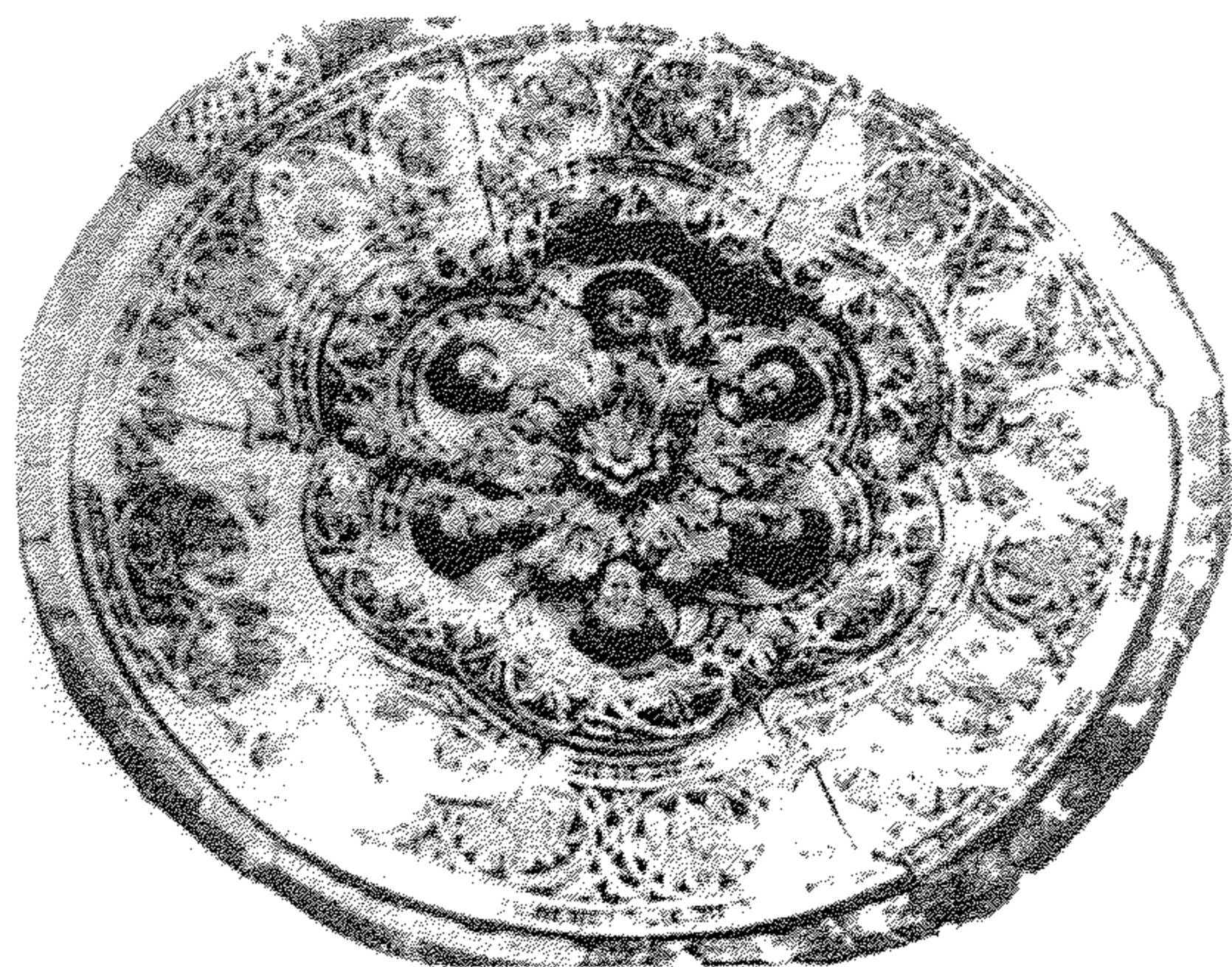
اللوحات



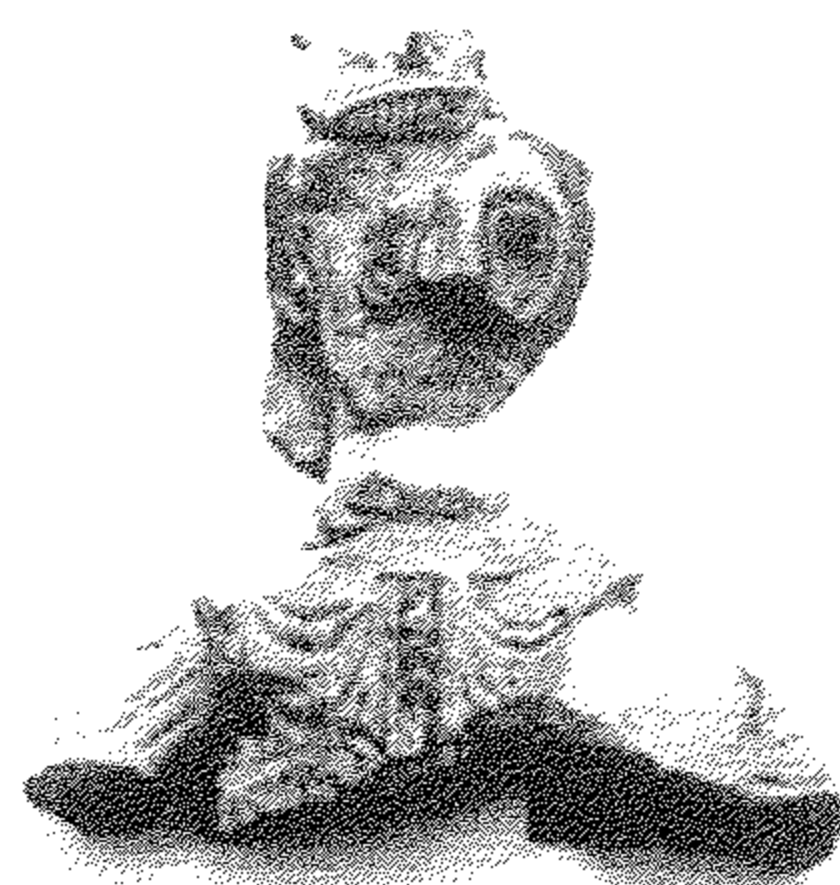
اللوحة رقم (٢)



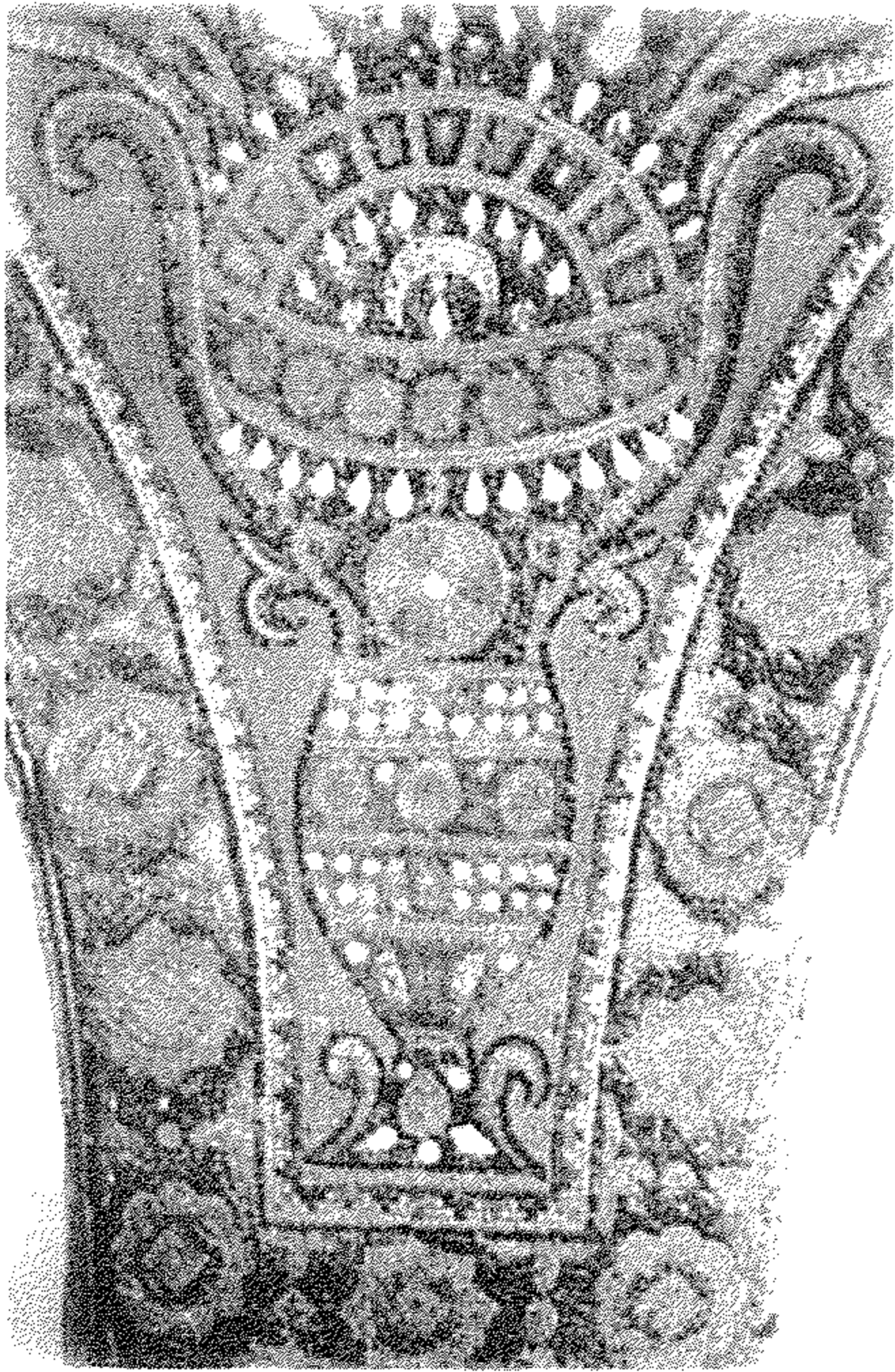
اللوحة رقم (١)



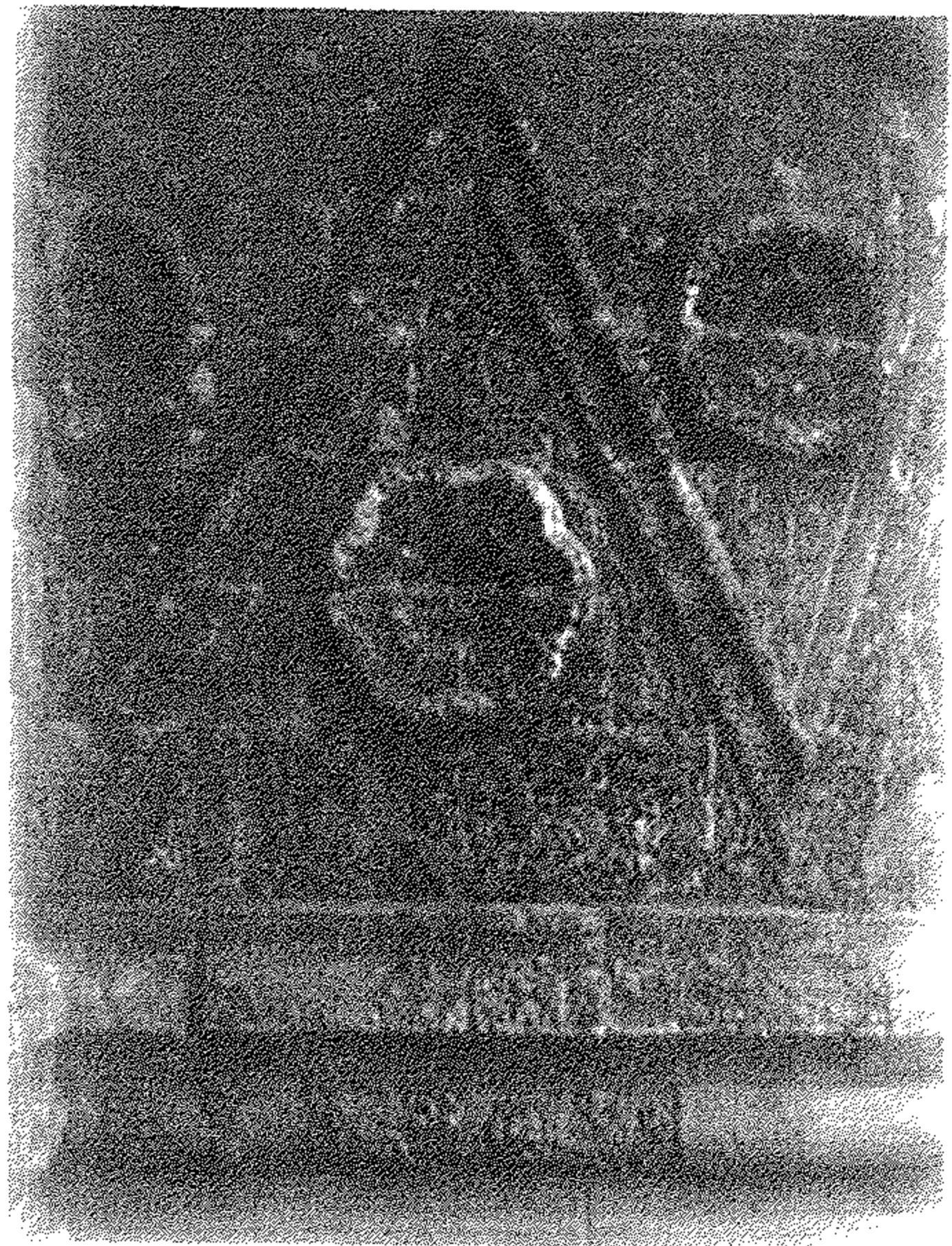
اللوحة رقم (٤)



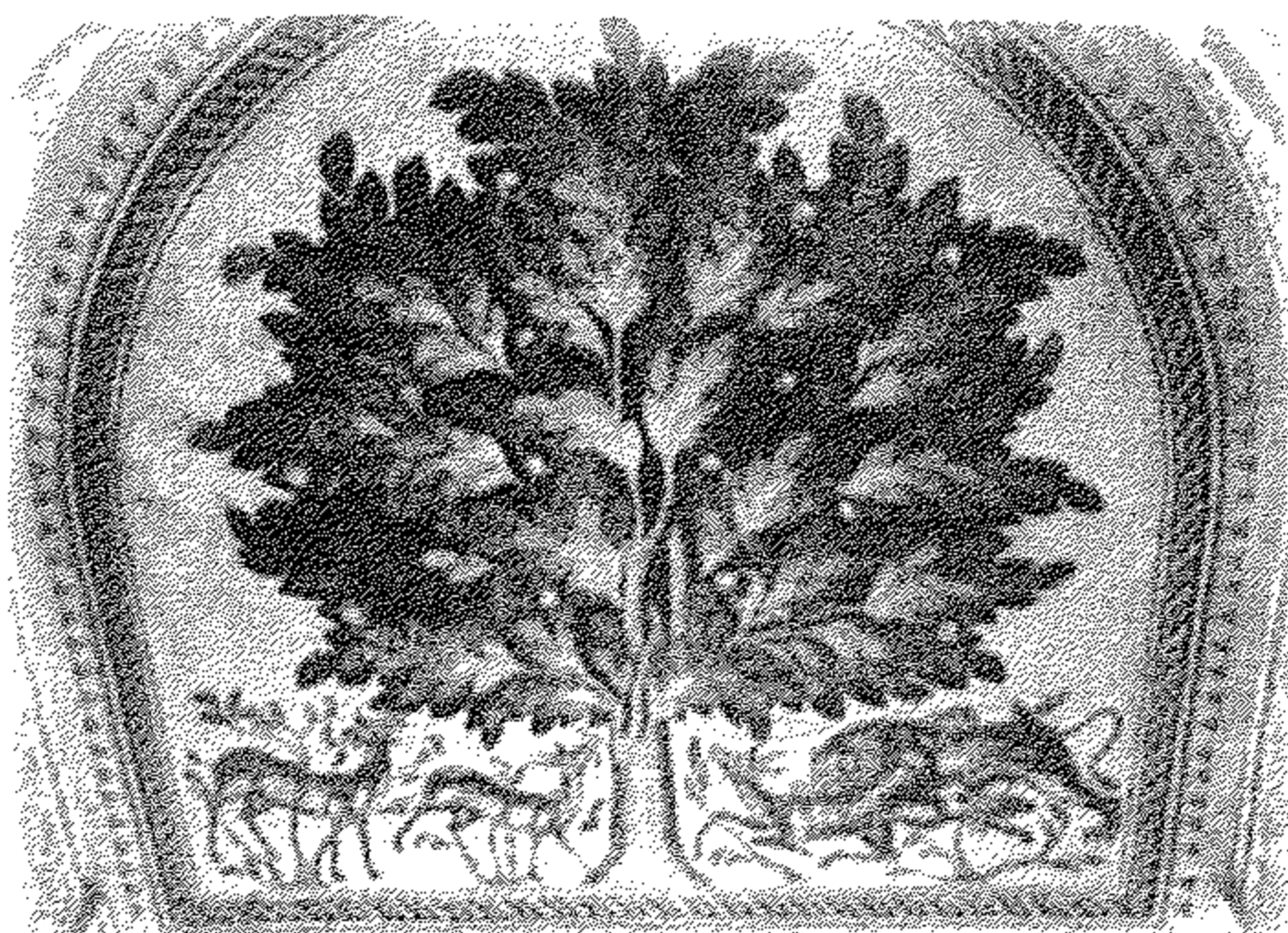
اللوحة رقم (٣)



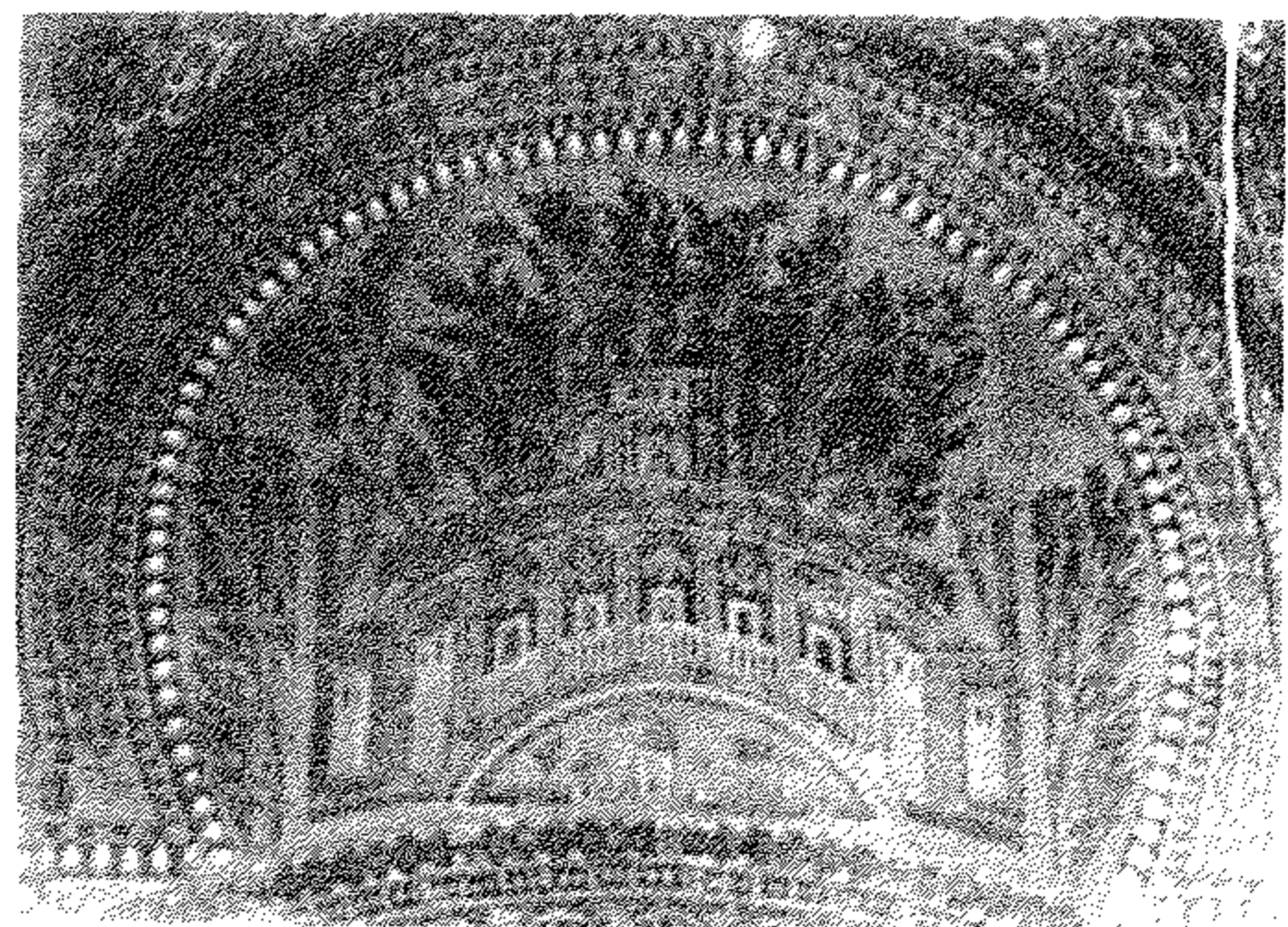
اللوحة رقم (٦)



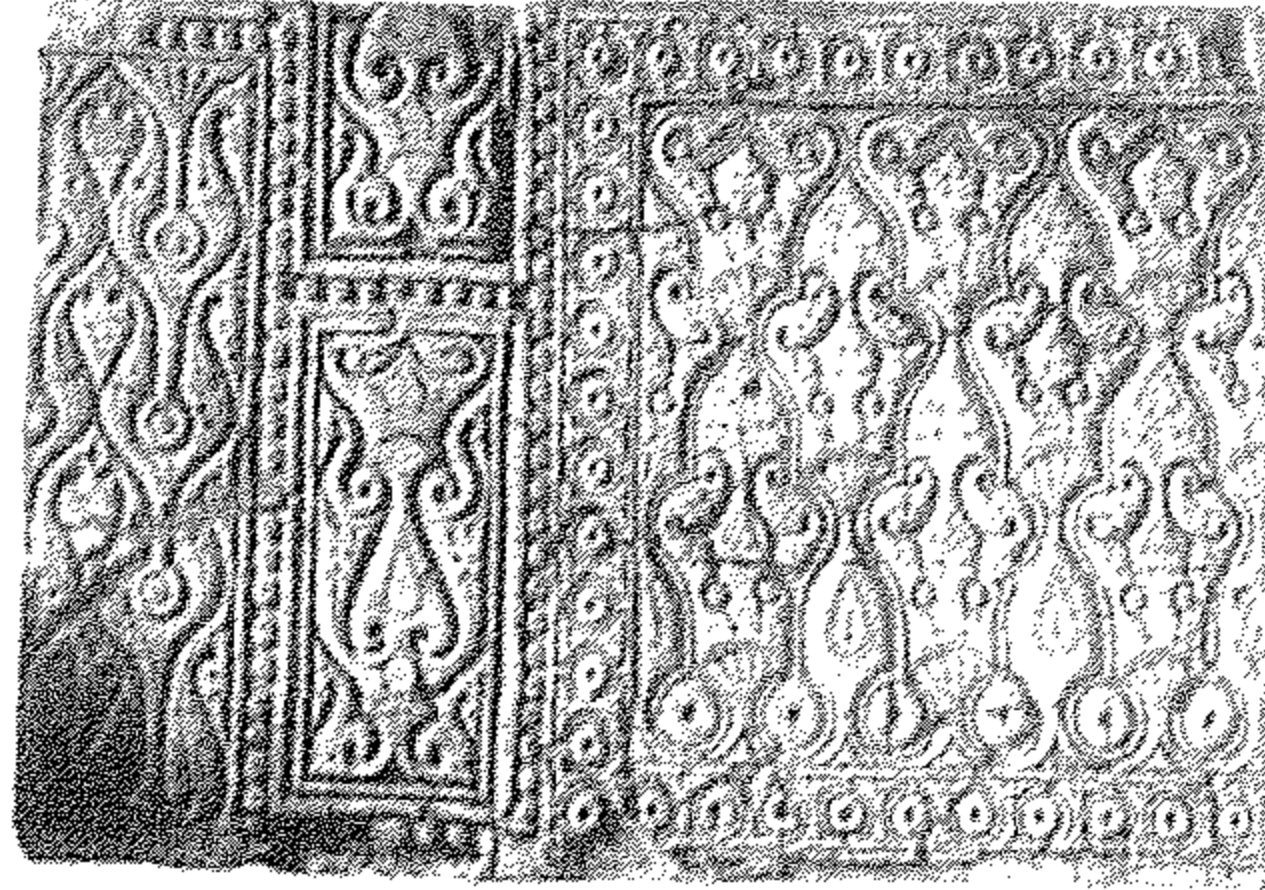
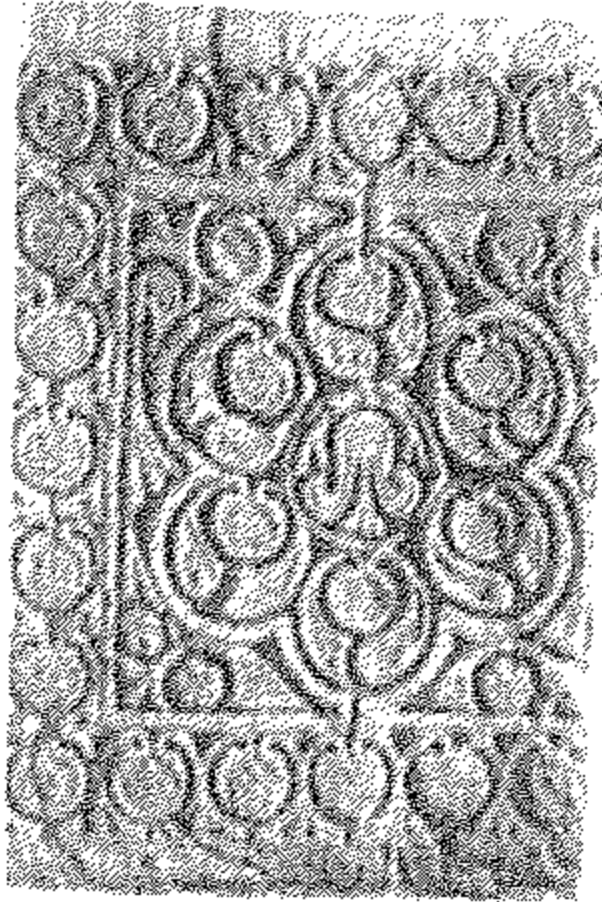
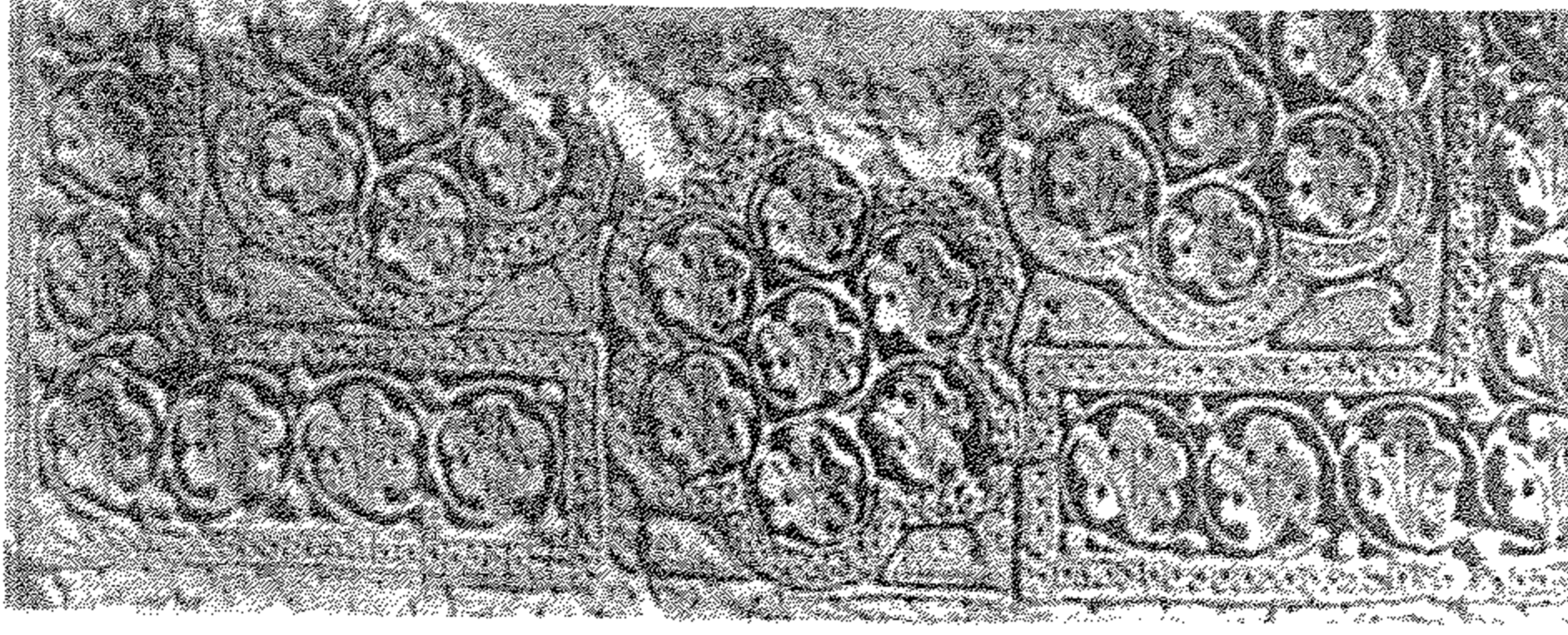
اللوحة رقم (٥)



اللوحة رقم (٨)

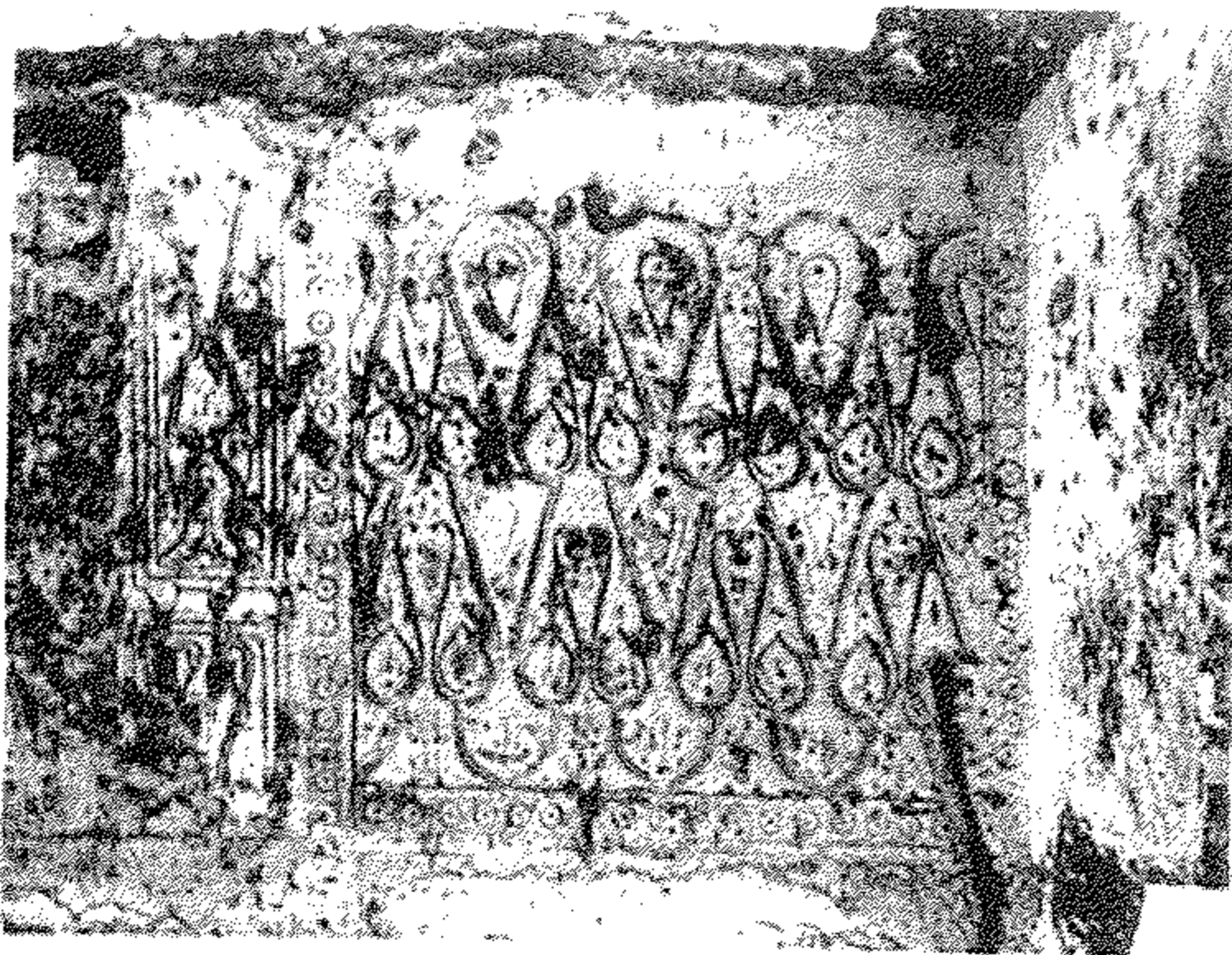


اللوحة رقم (٧)

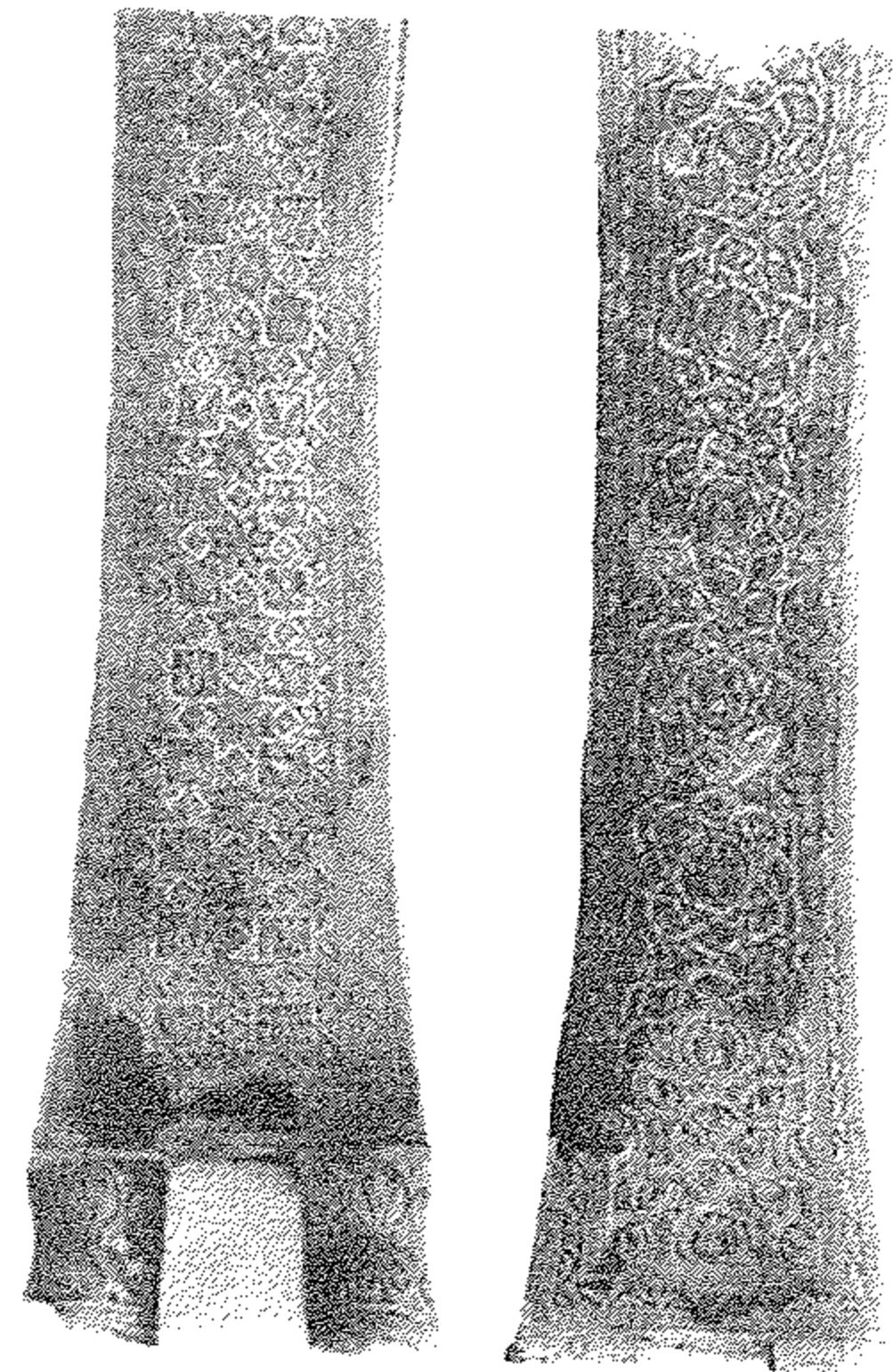


اللوحة رقم (١٠)

اللوحة رقم (٩)



اللوحة رقم (١٢)



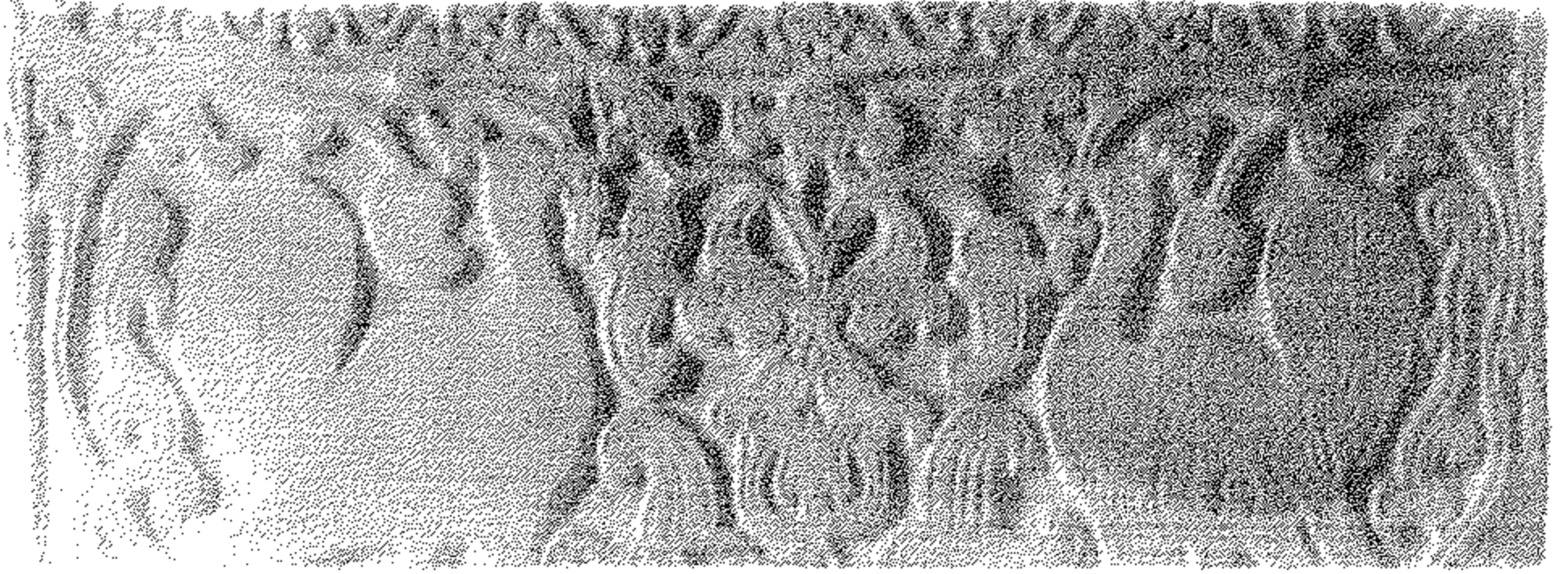
اللوحة رقم (١١)



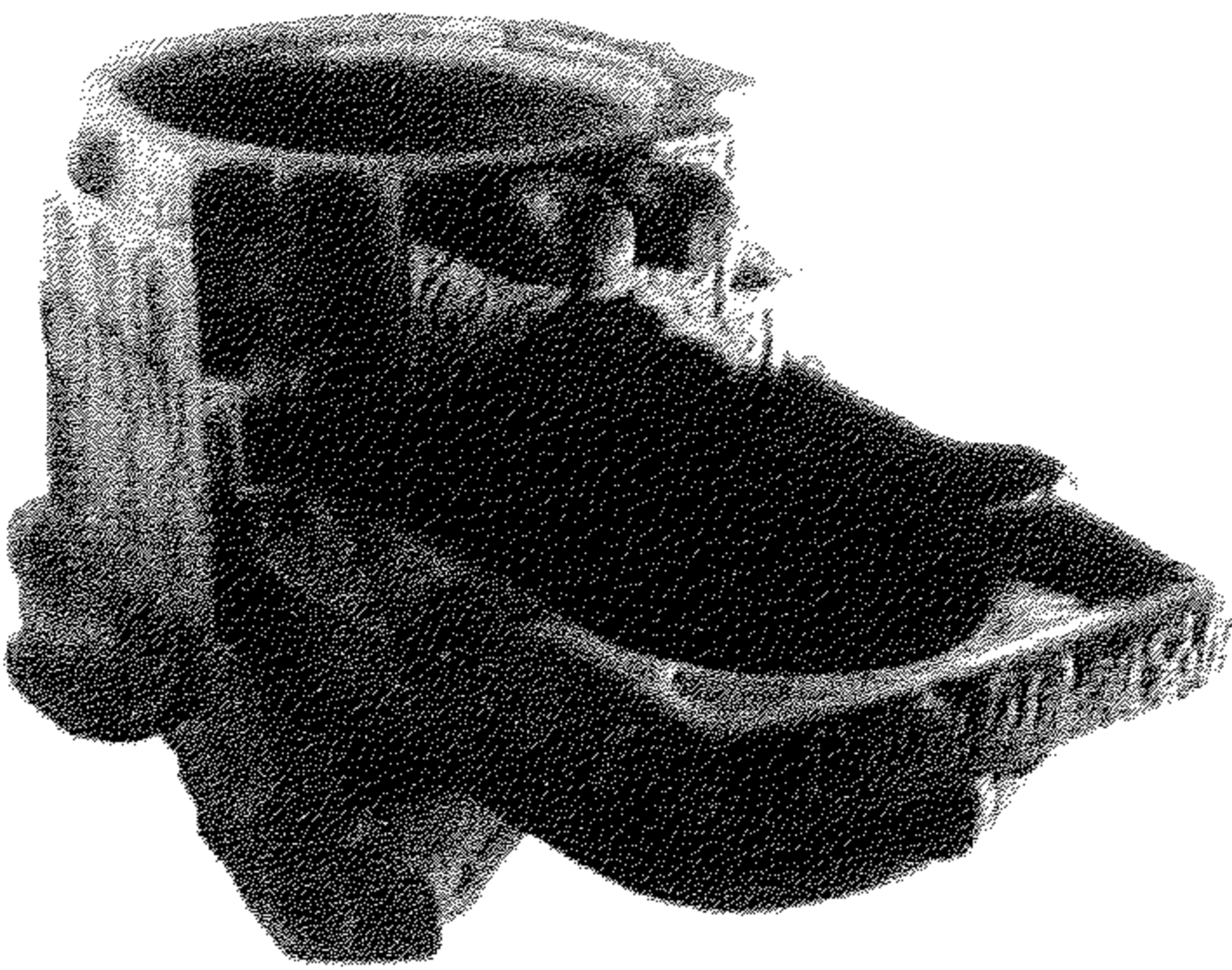
اللوحة رقم (١٤)



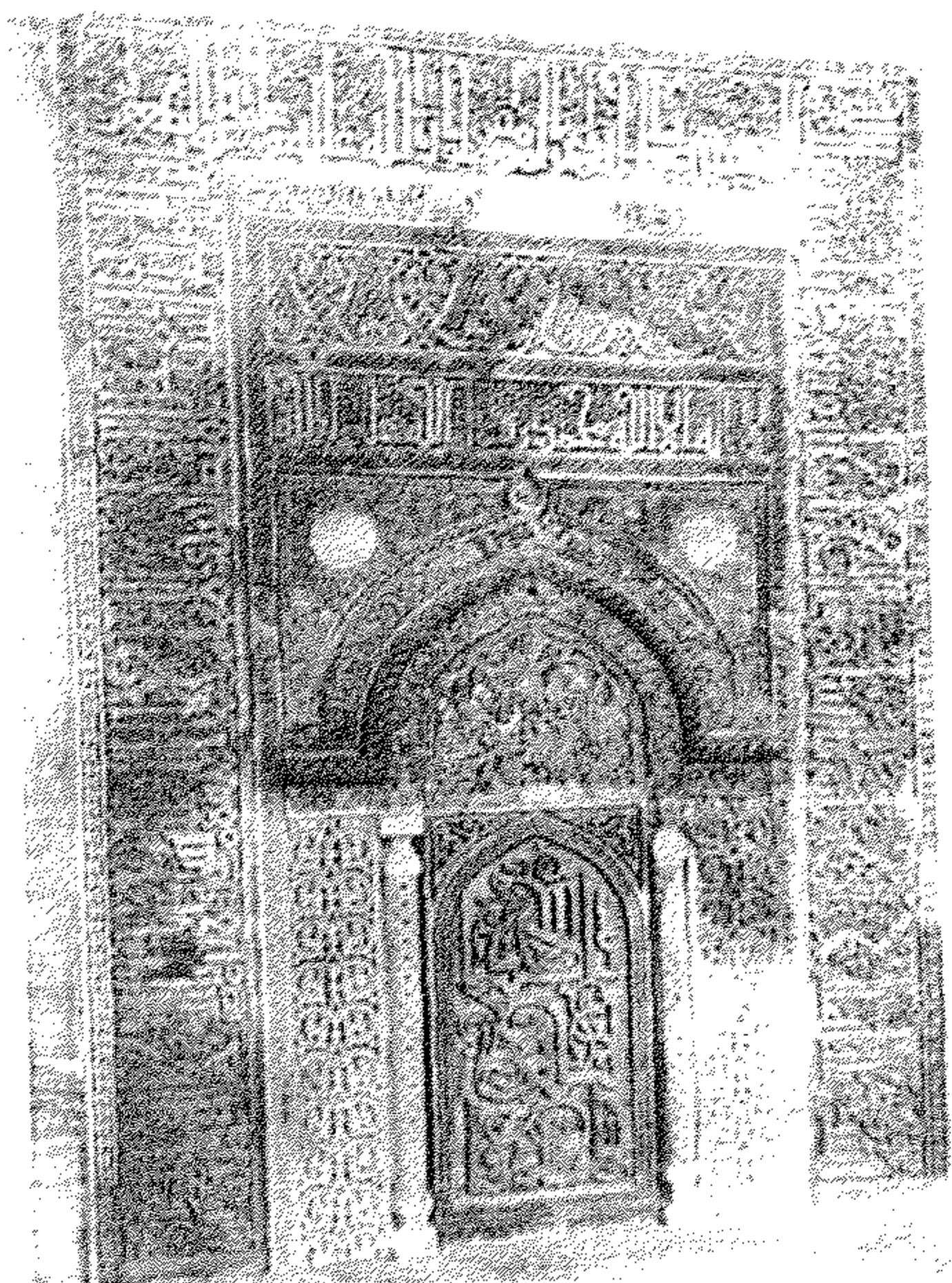
اللوحة رقم (١٣)



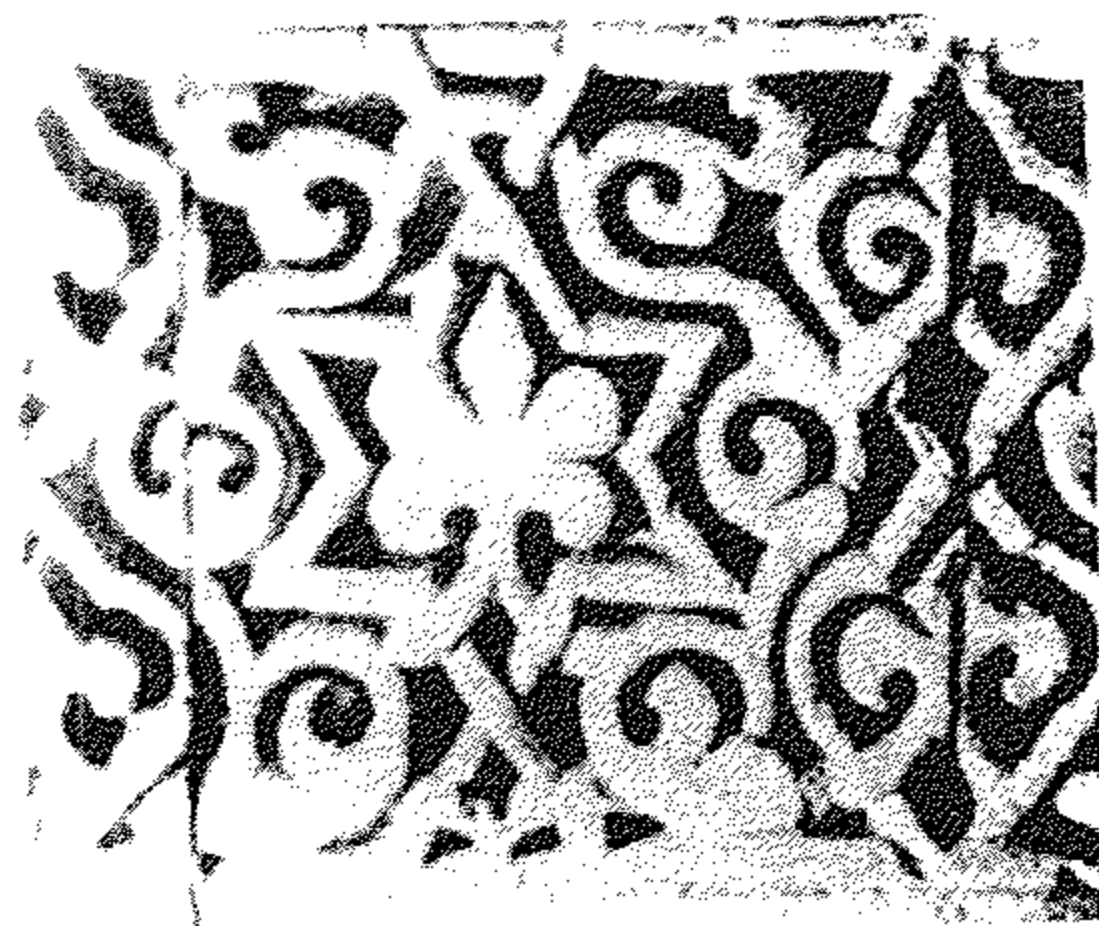
اللوحة رقم (١٥)



اللوحة رقم (١٦)



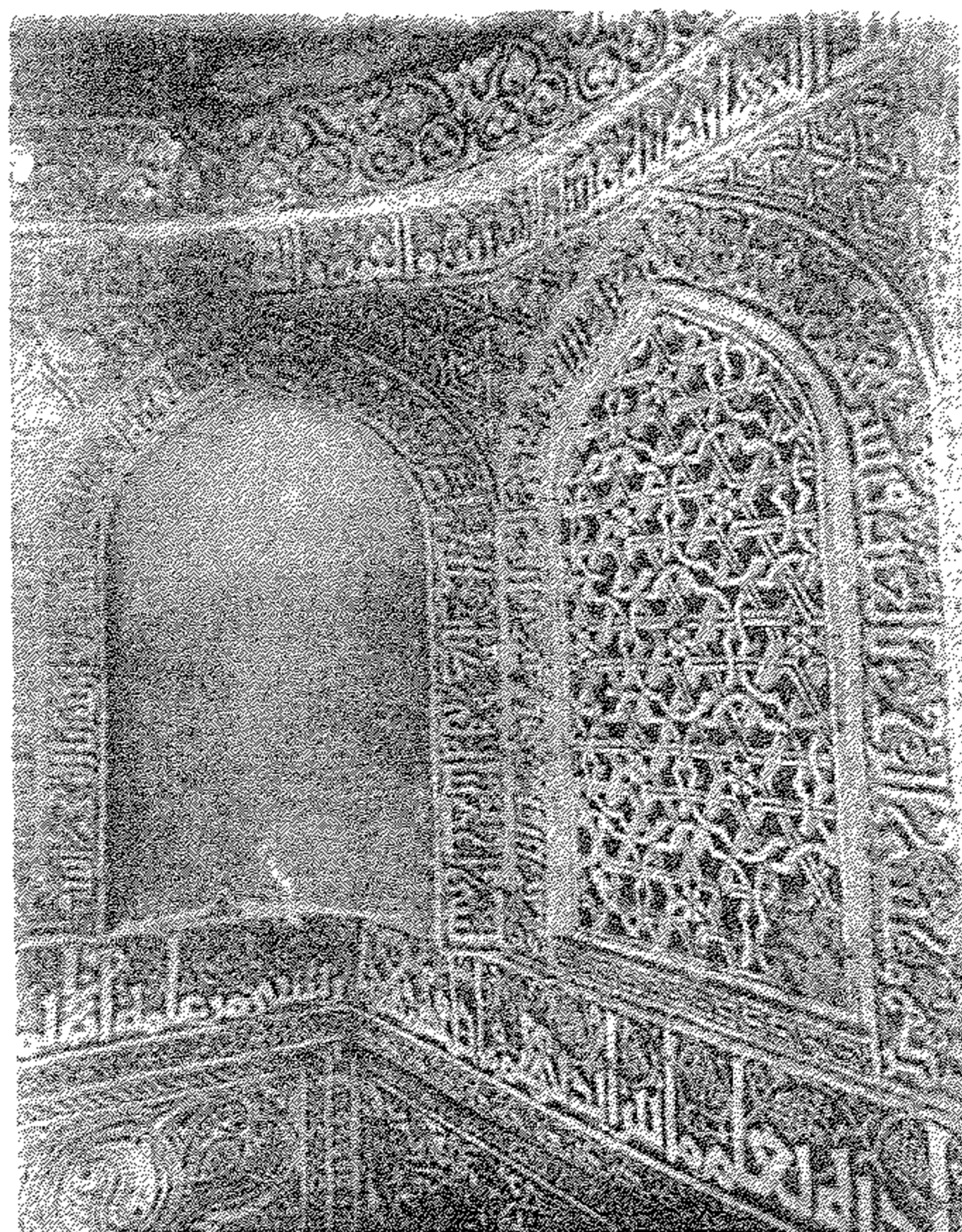
اللوحة رقم (١٨)



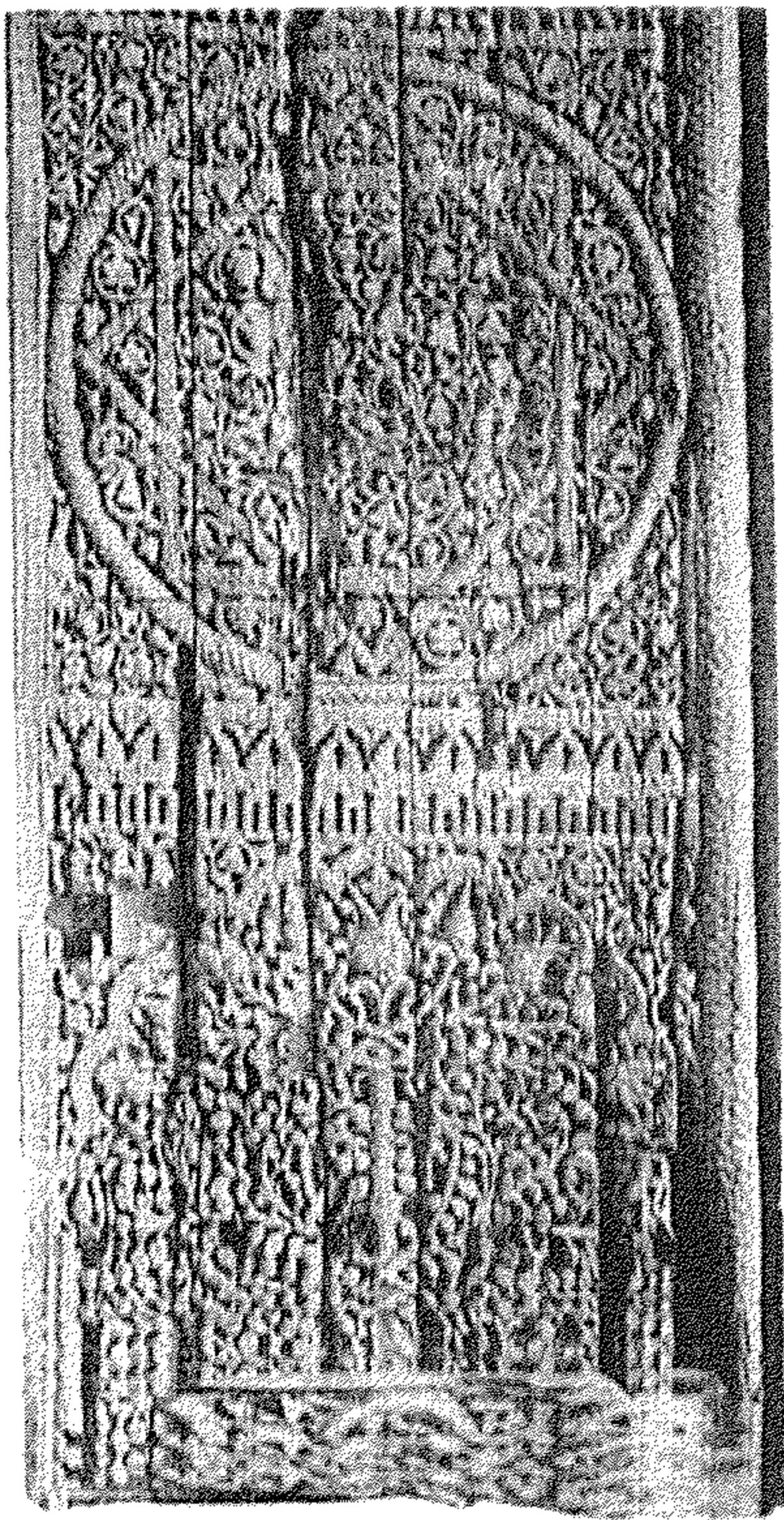
اللوحة رقم (١٧)



اللوحة رقم (٢٠)



اللوحة رقم (١٩)



اللوحة رقم (٢٢)



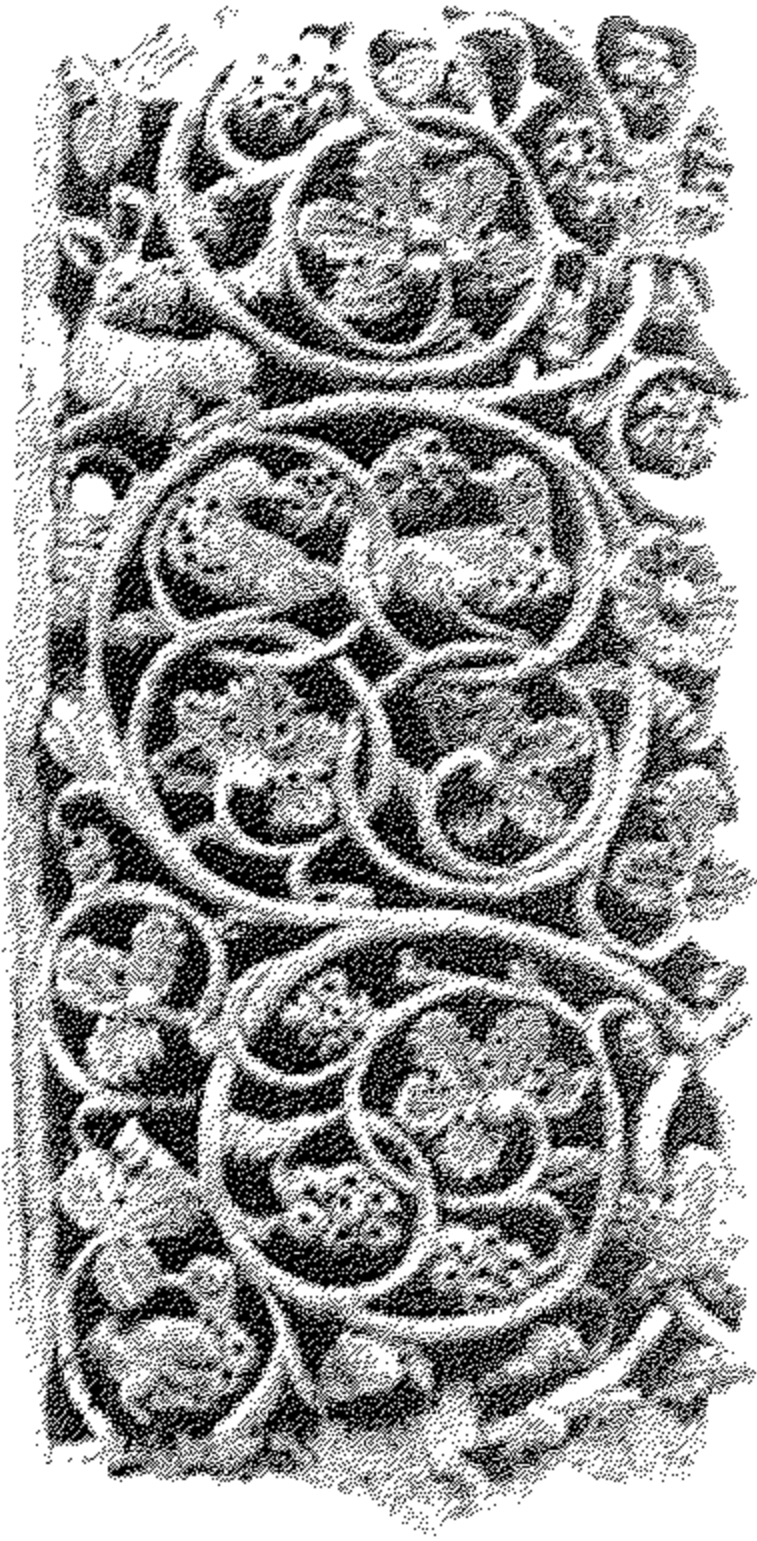
اللوحة رقم (٢١)



اللوحة رقم (٢٤)



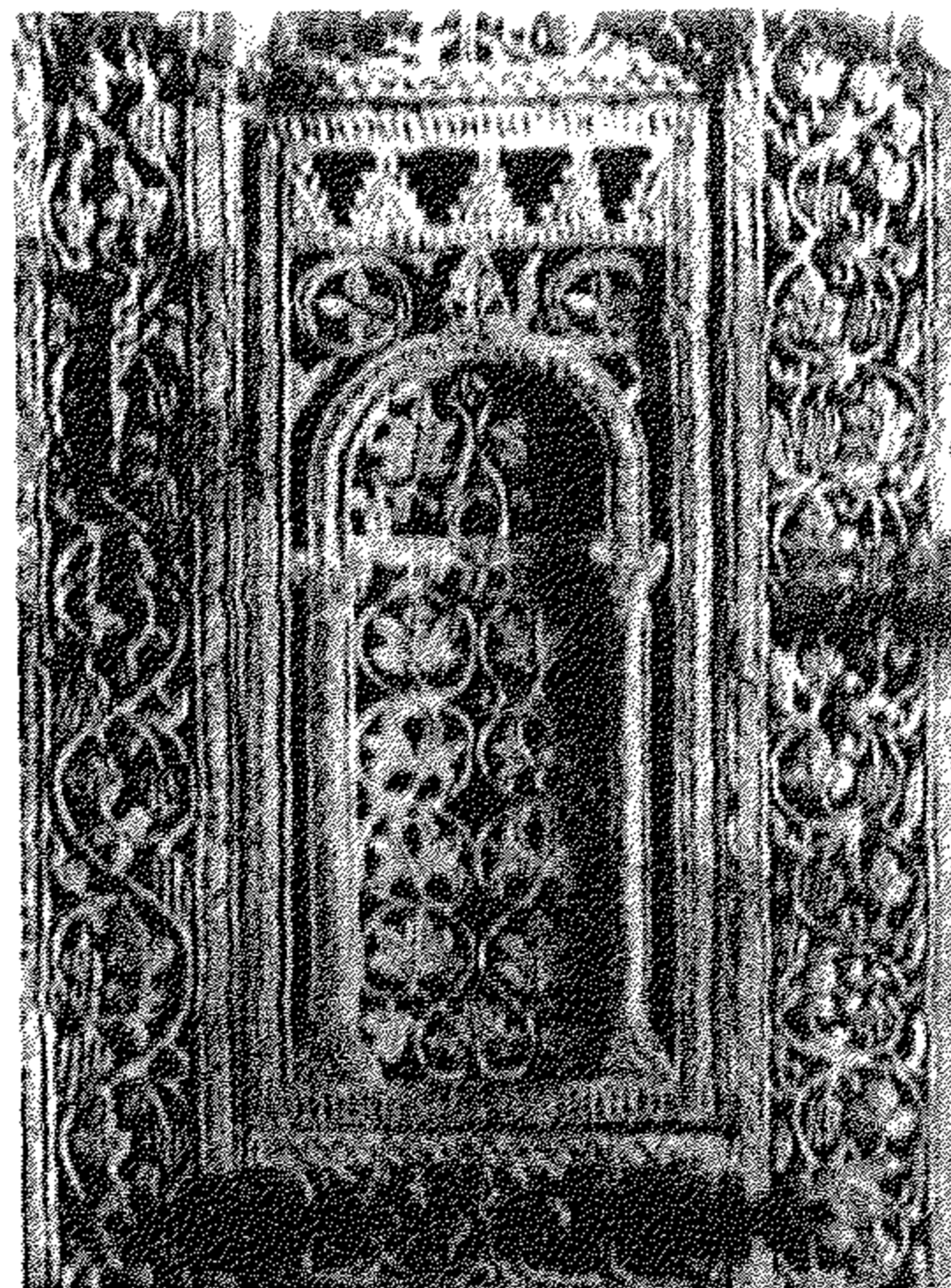
اللوحة رقم (٢٣)



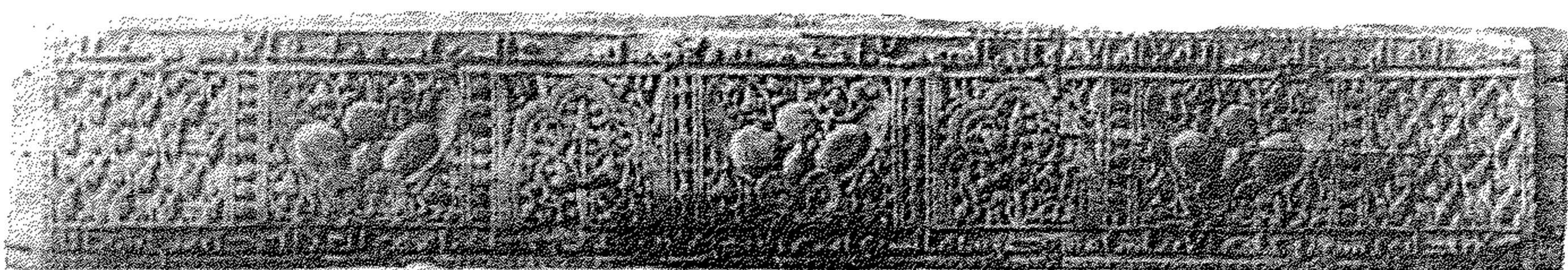
اللوحة رقم (٢٦)



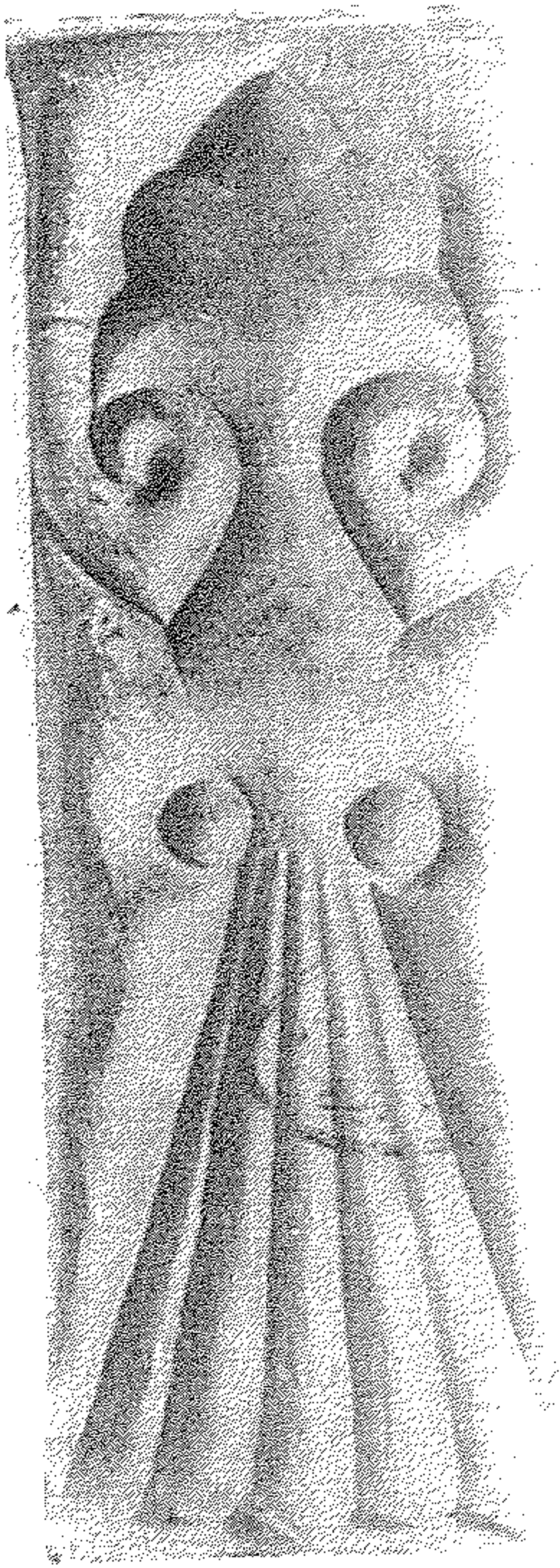
اللوحة رقم (٢٥)



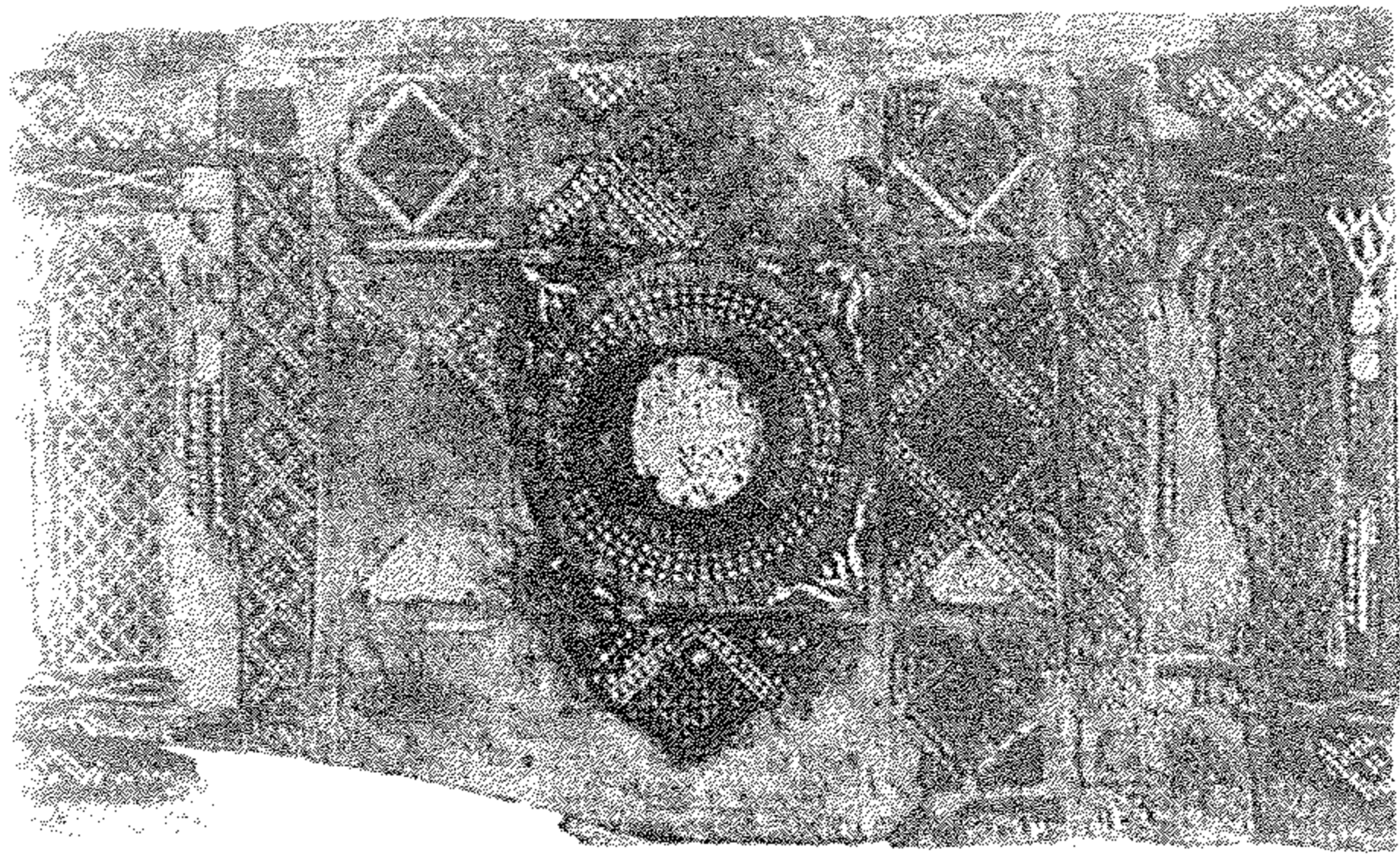
اللوحة رقم (٢٧)



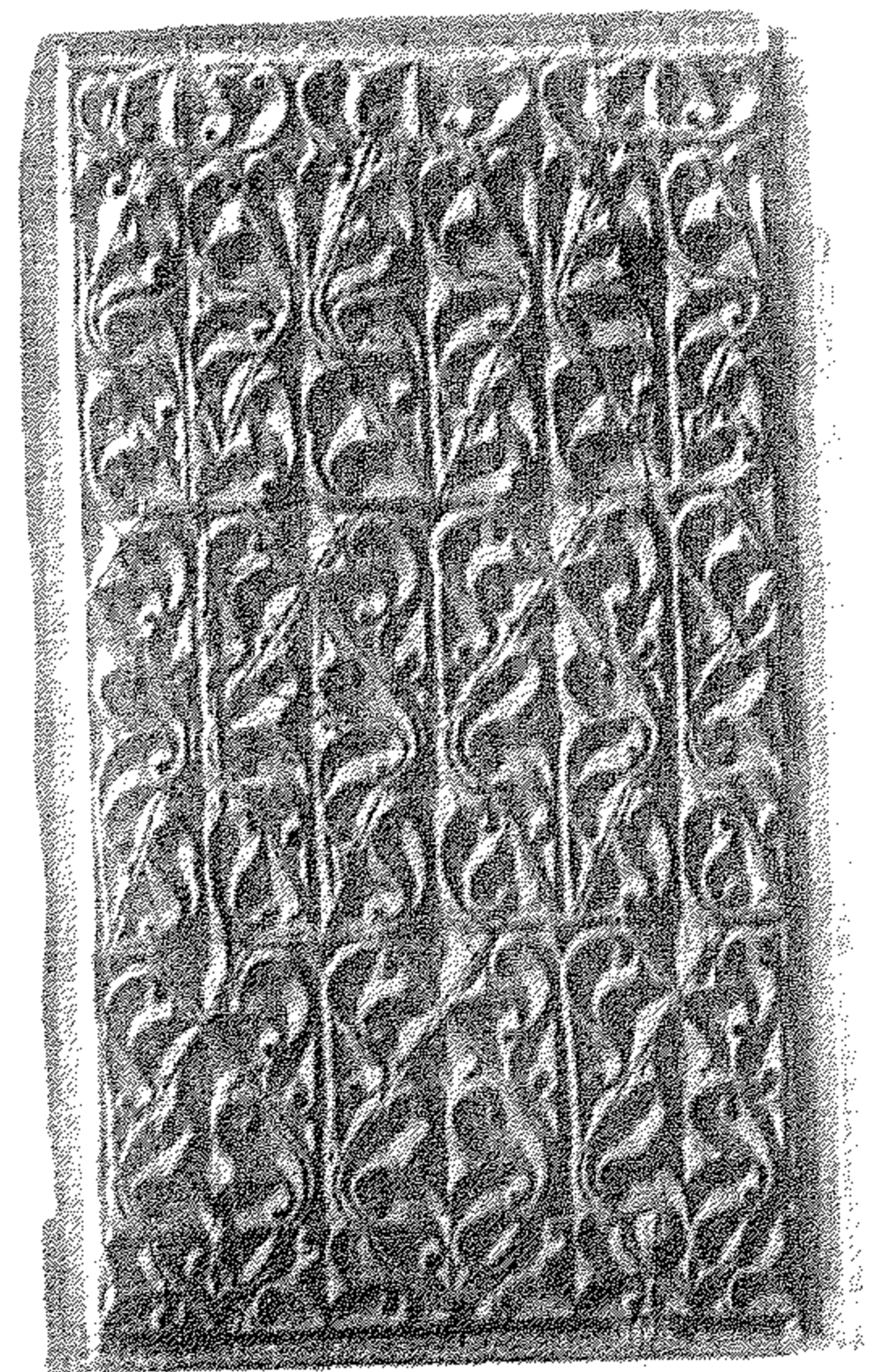
اللوحة رقم (٢٨)



اللوحة رقم (٢٠)



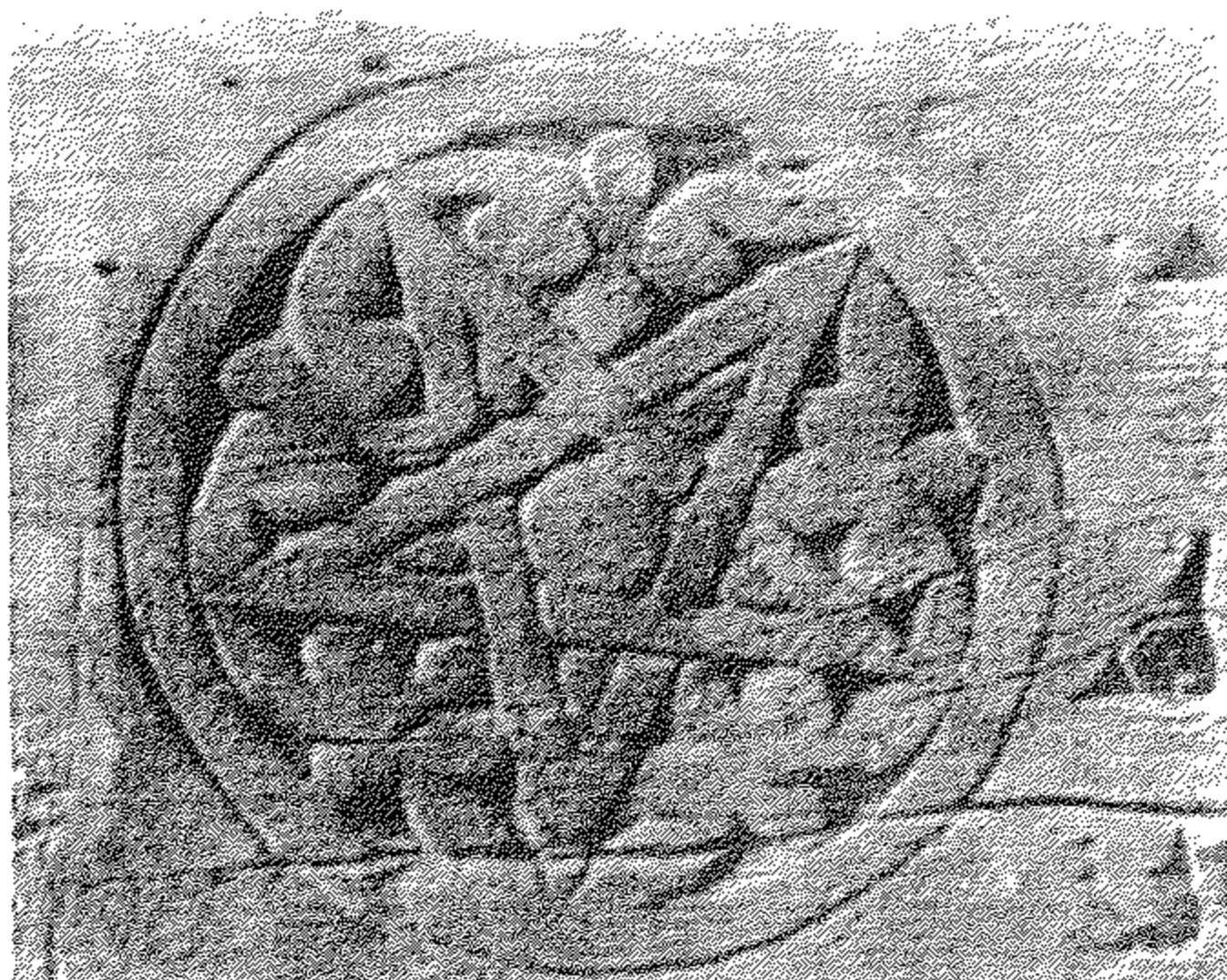
اللوحة رقم (٢٩)



اللوحة رقم (٢١)



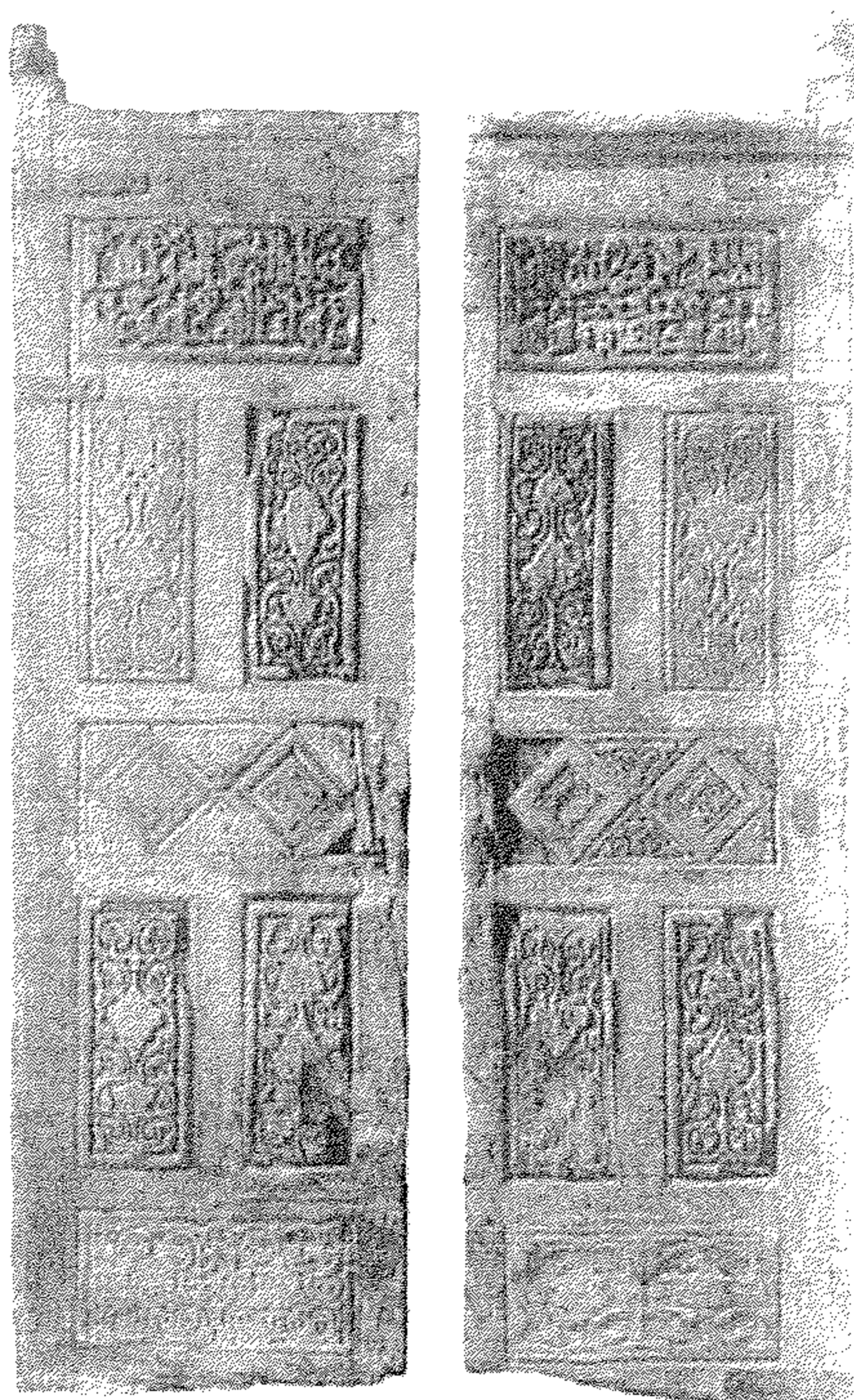
اللوحة رقم (٢٢)



اللوحة رقم (٢٤)



اللوحة رقم (٢٣)



اللوحة رقم (٢٦)



اللوحة رقم (٢٥)



اللوحة رقم (٢٨)



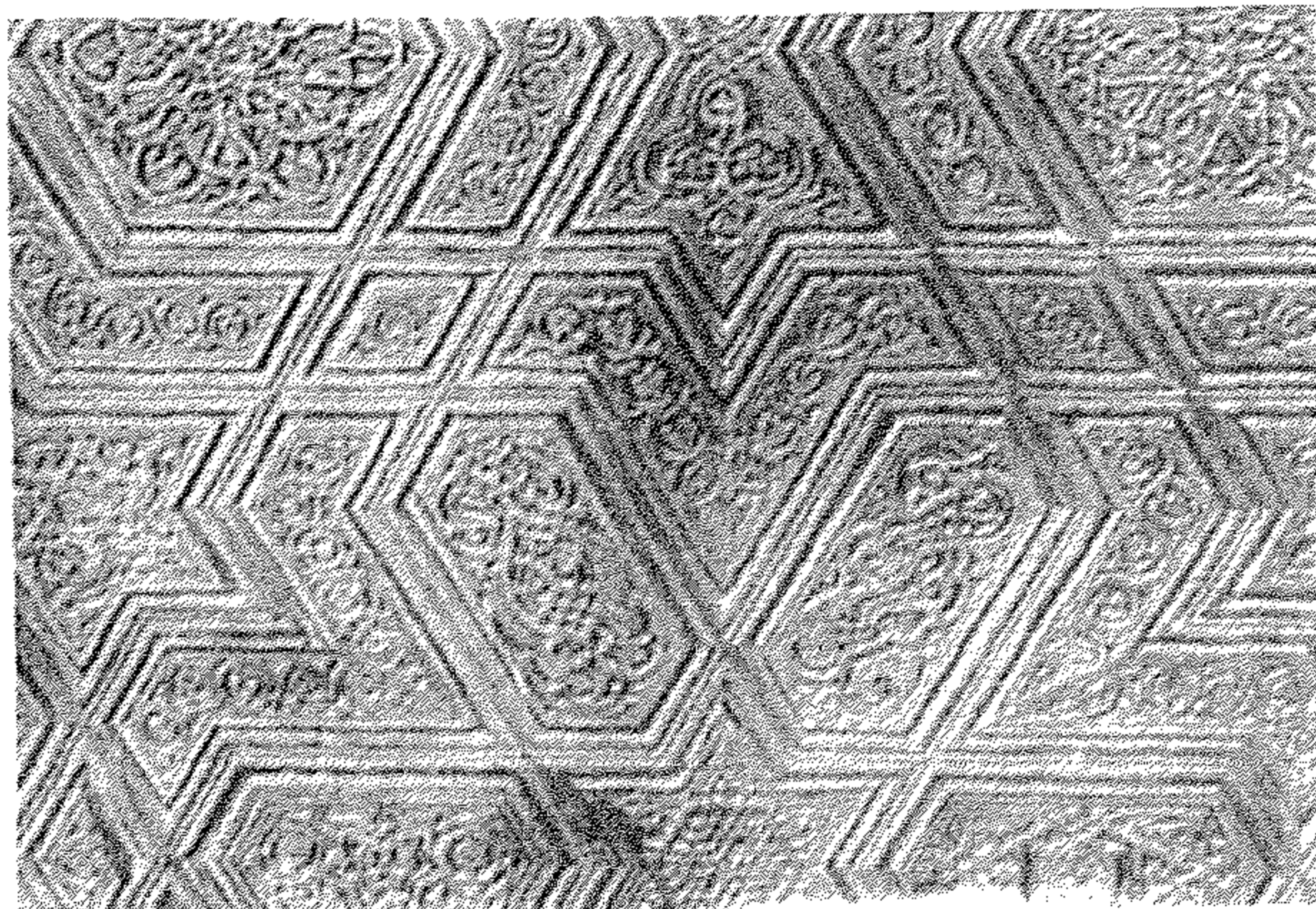
اللوحة رقم (٢٧)



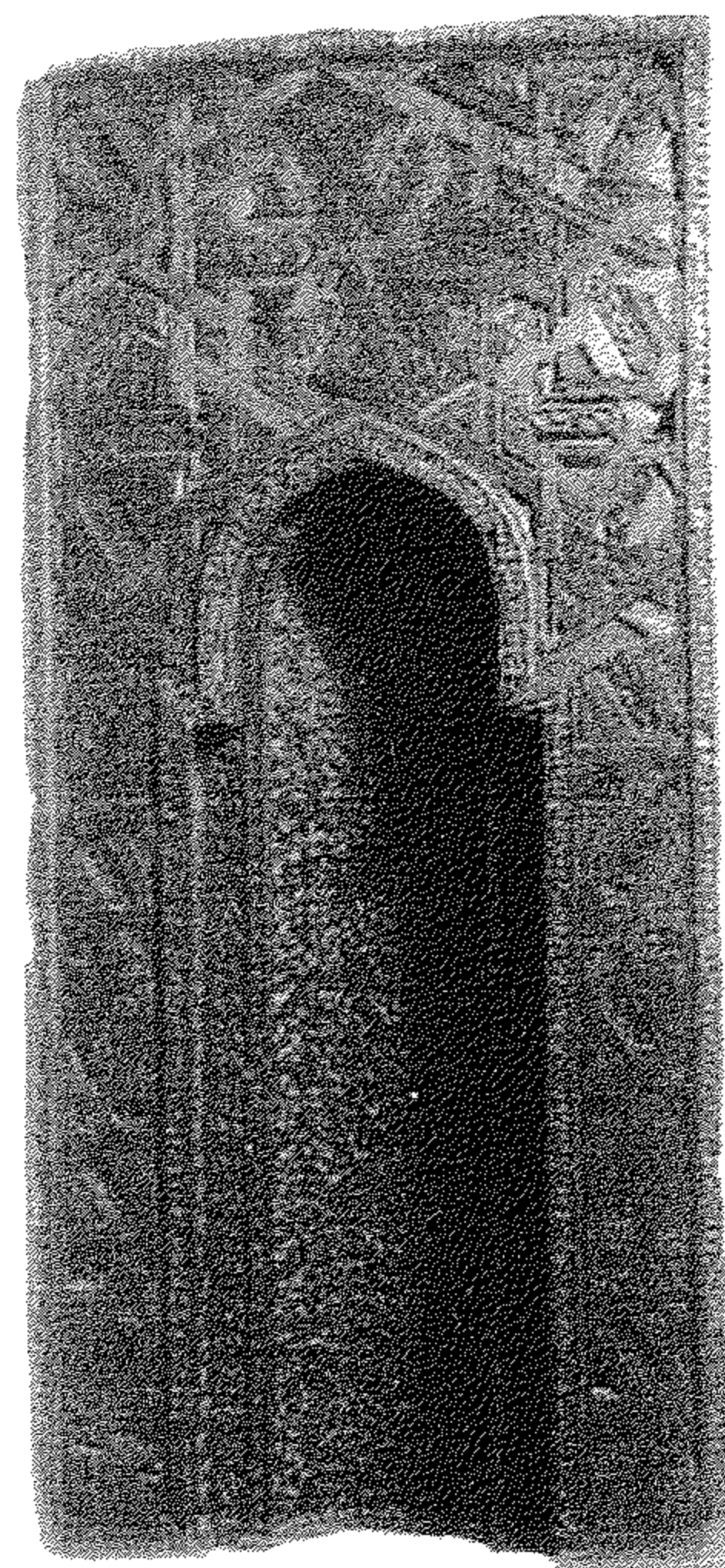
اللوحة رقم (٢٩)



اللوحة رقم (٤٠)



اللوحة رقم (٤٢)



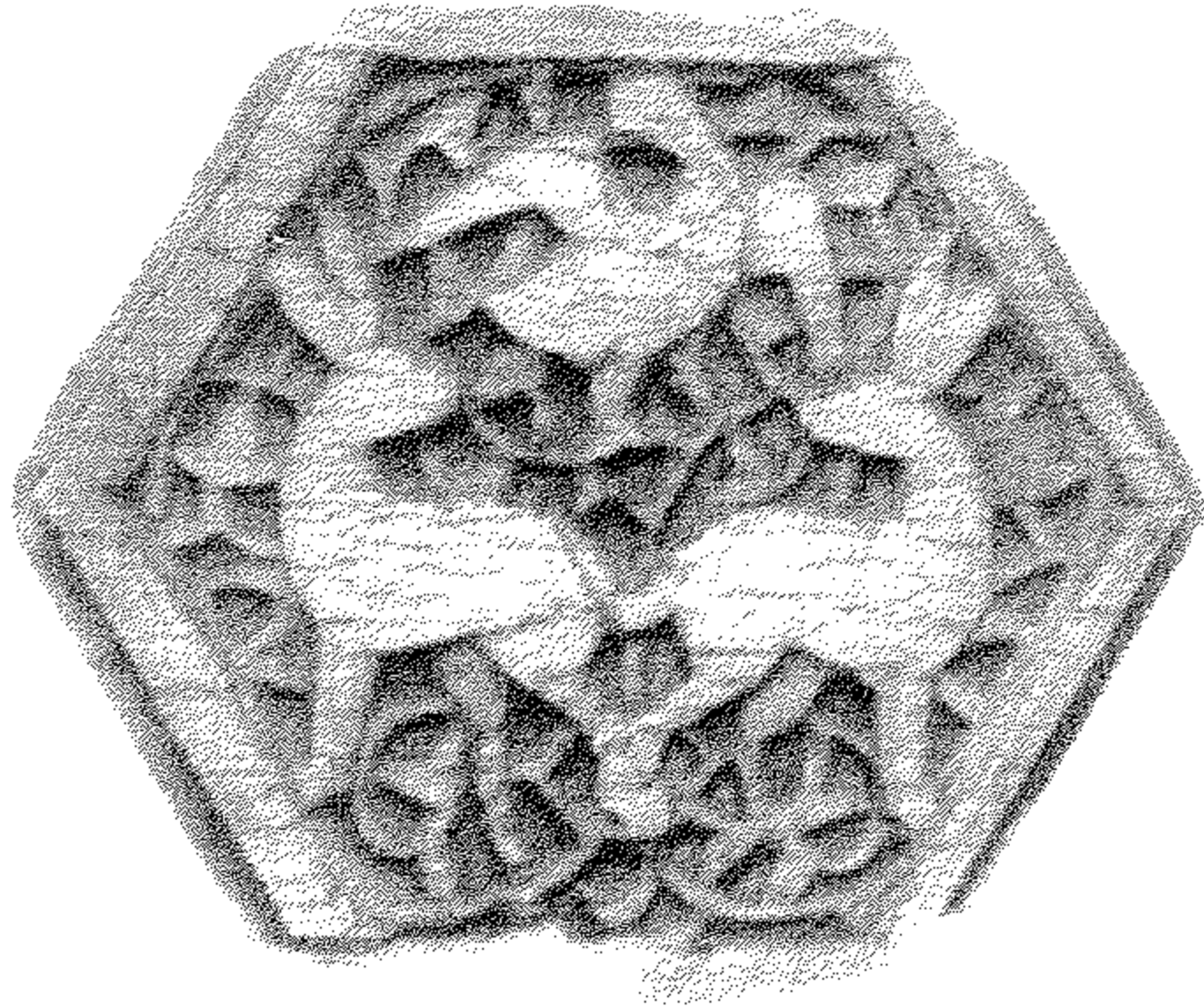
اللوحة رقم (٤١)



اللوحة رقم (٤٣)



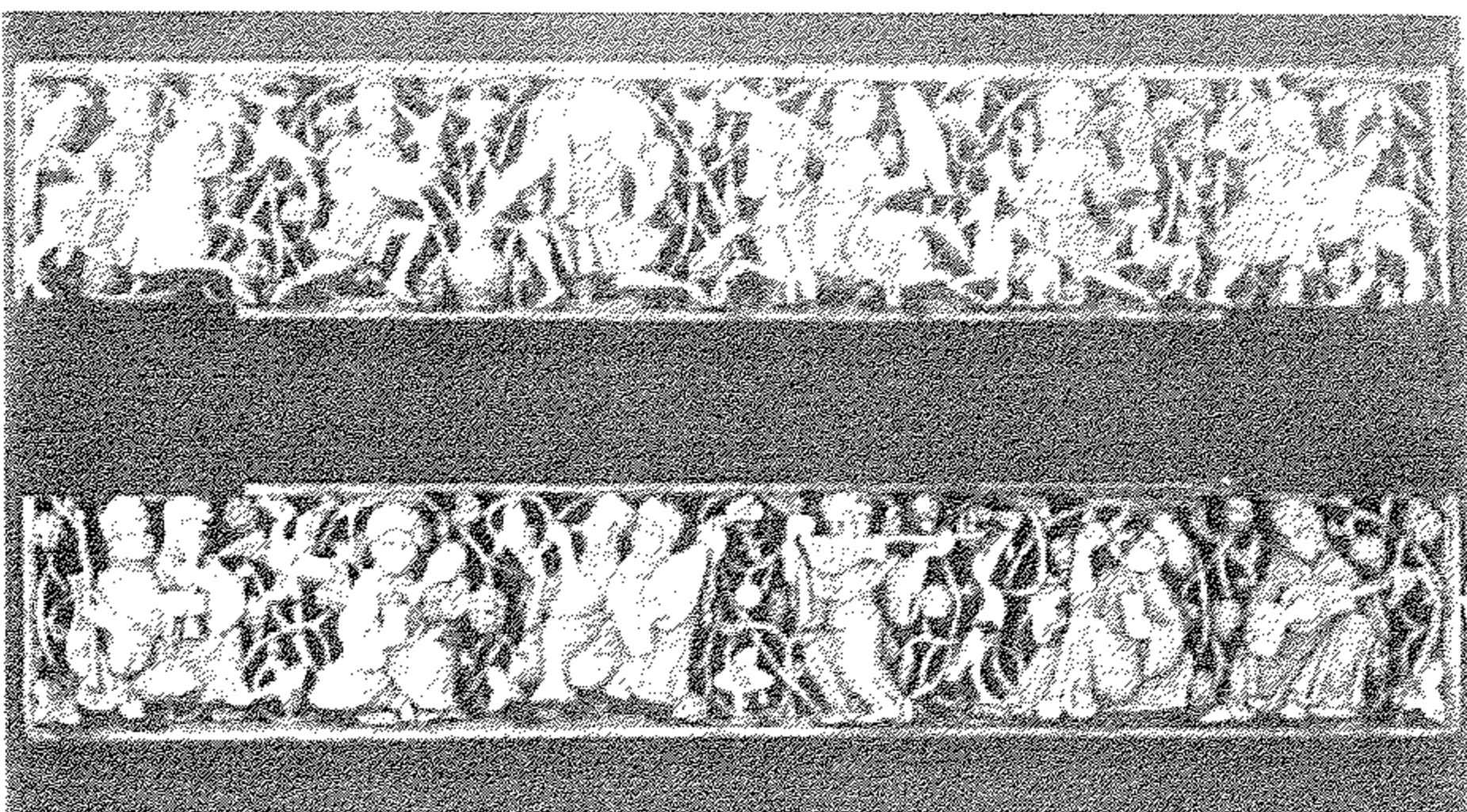
اللوحة رقم (٤٤)



اللوحة رقم (٤٦)



اللوحة رقم (٤٥)



اللوحة رقم (٤٨)



اللوحة رقم (٤٧)



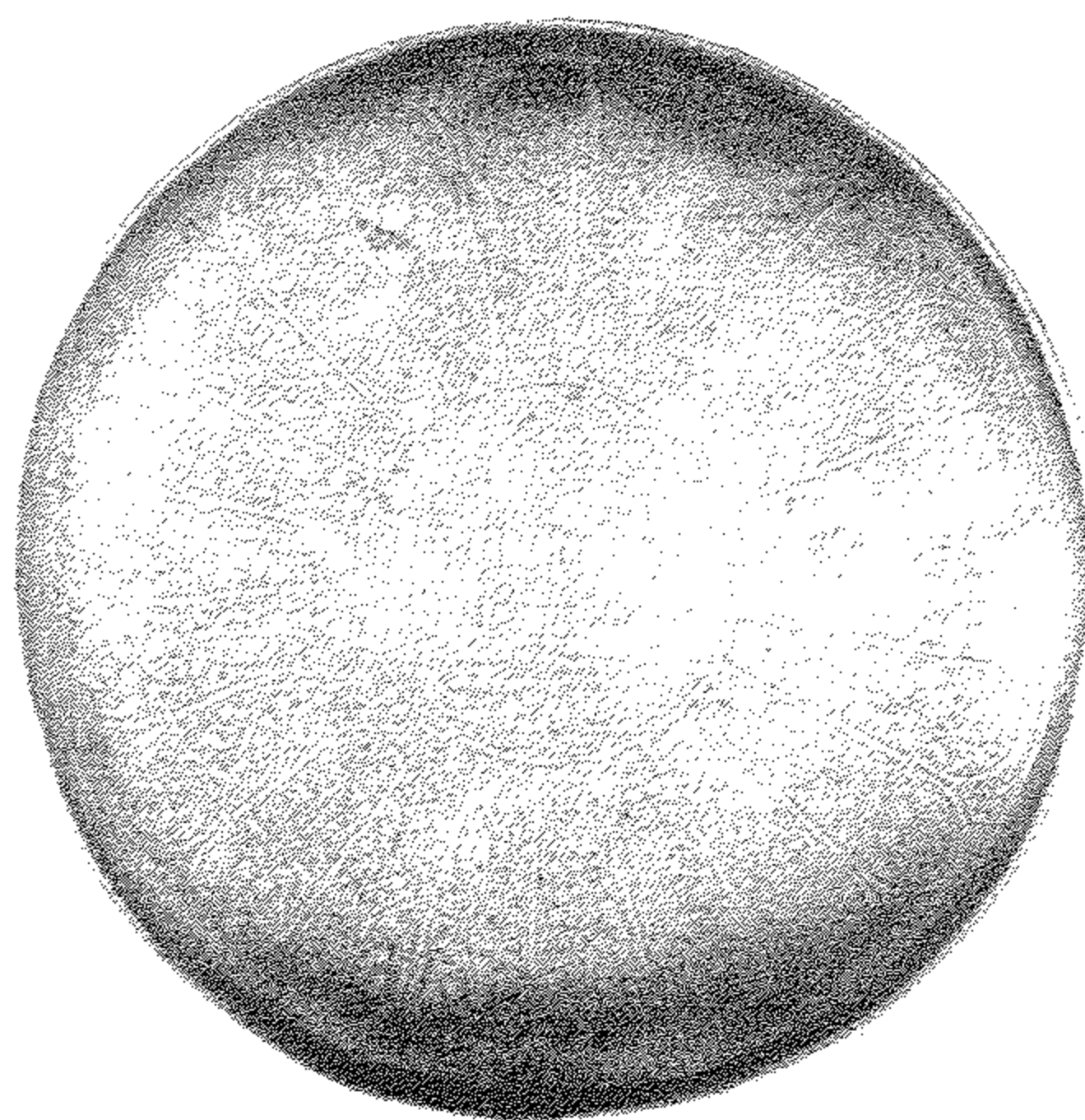
اللوحة رقم (٢٠)



اللوحة رقم (٢٩)



اللوحة رقم (٥٢)



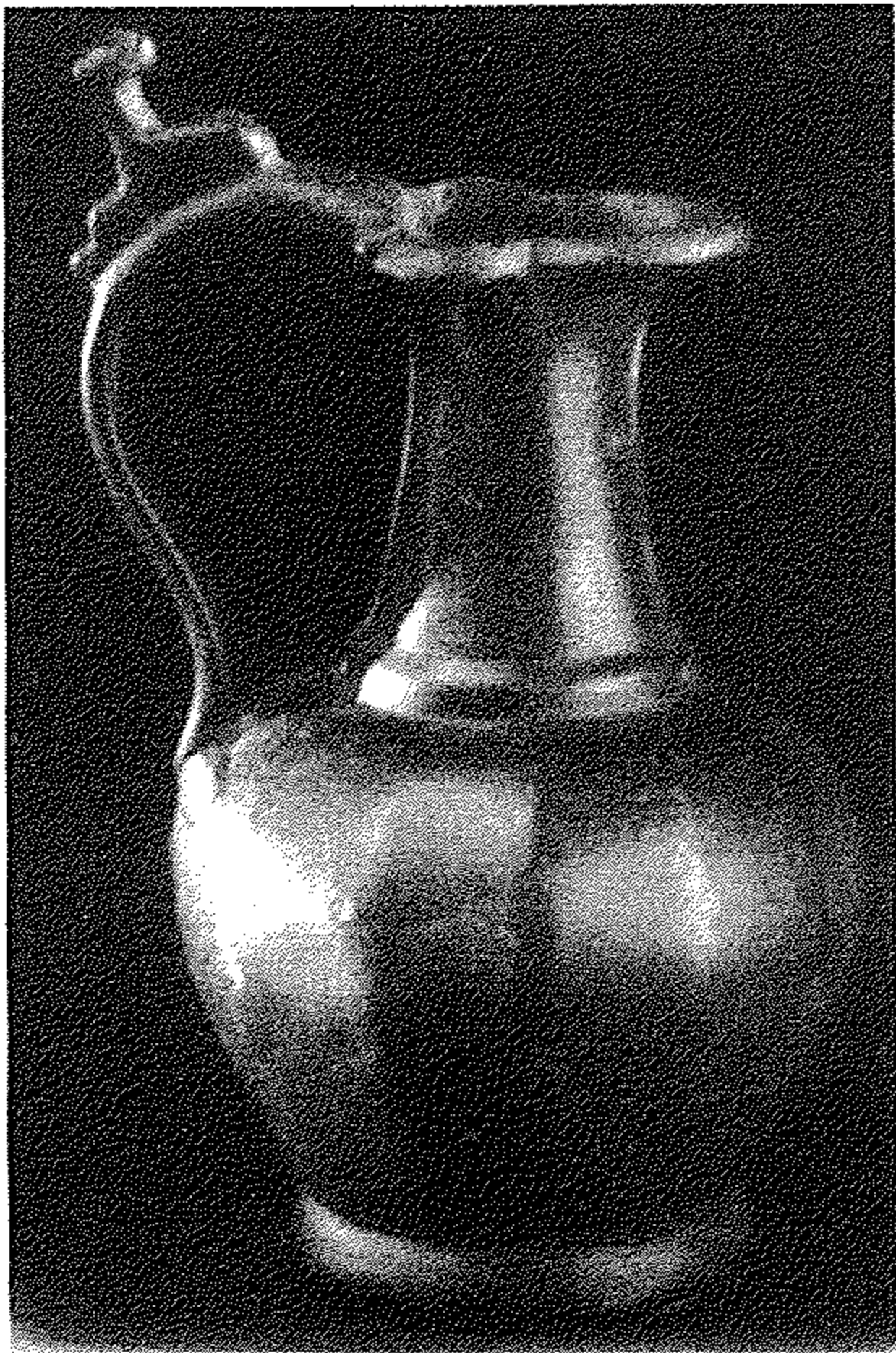
اللوحة رقم (٥١)



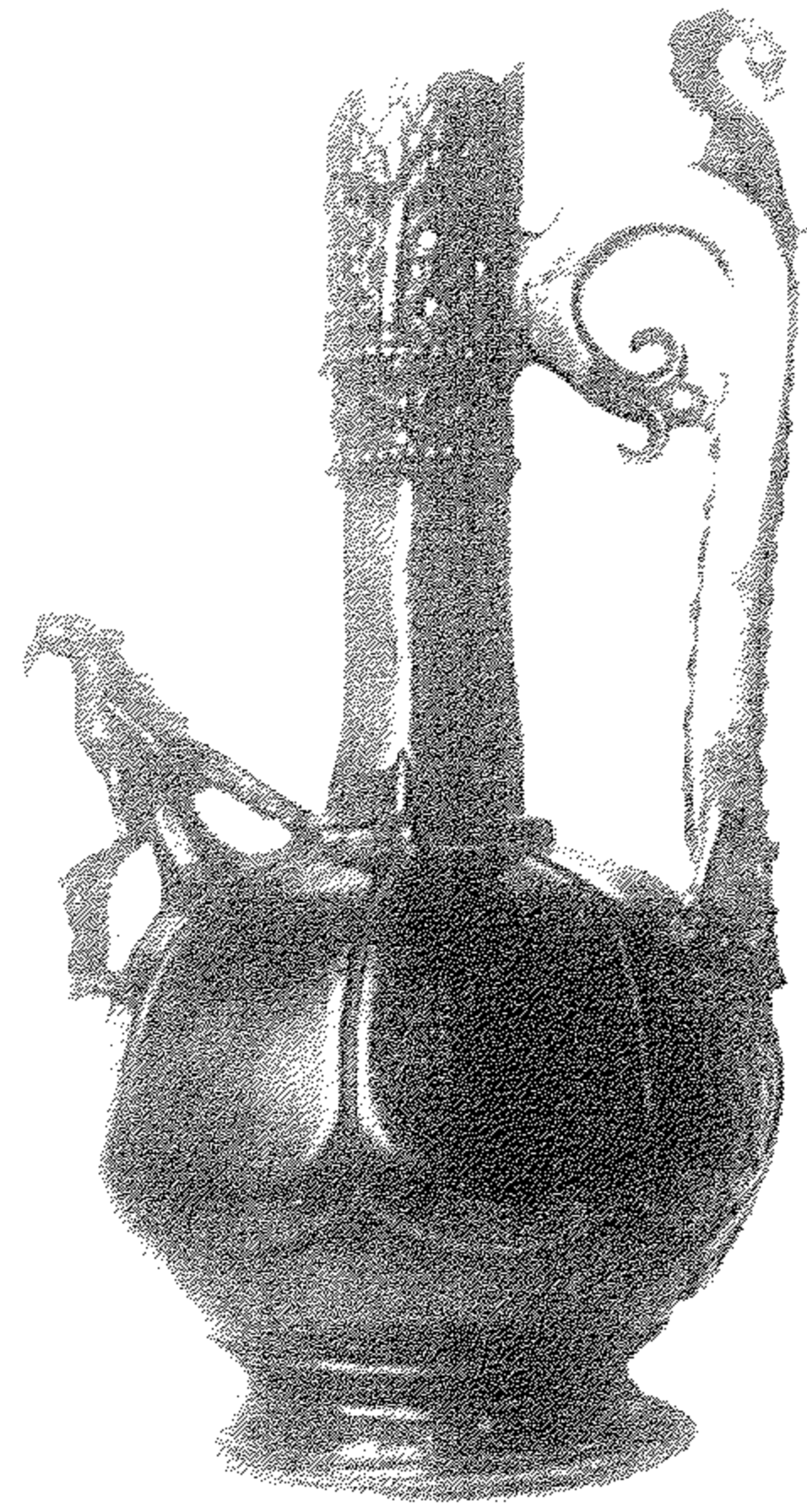
اللوحة رقم (٥٢)



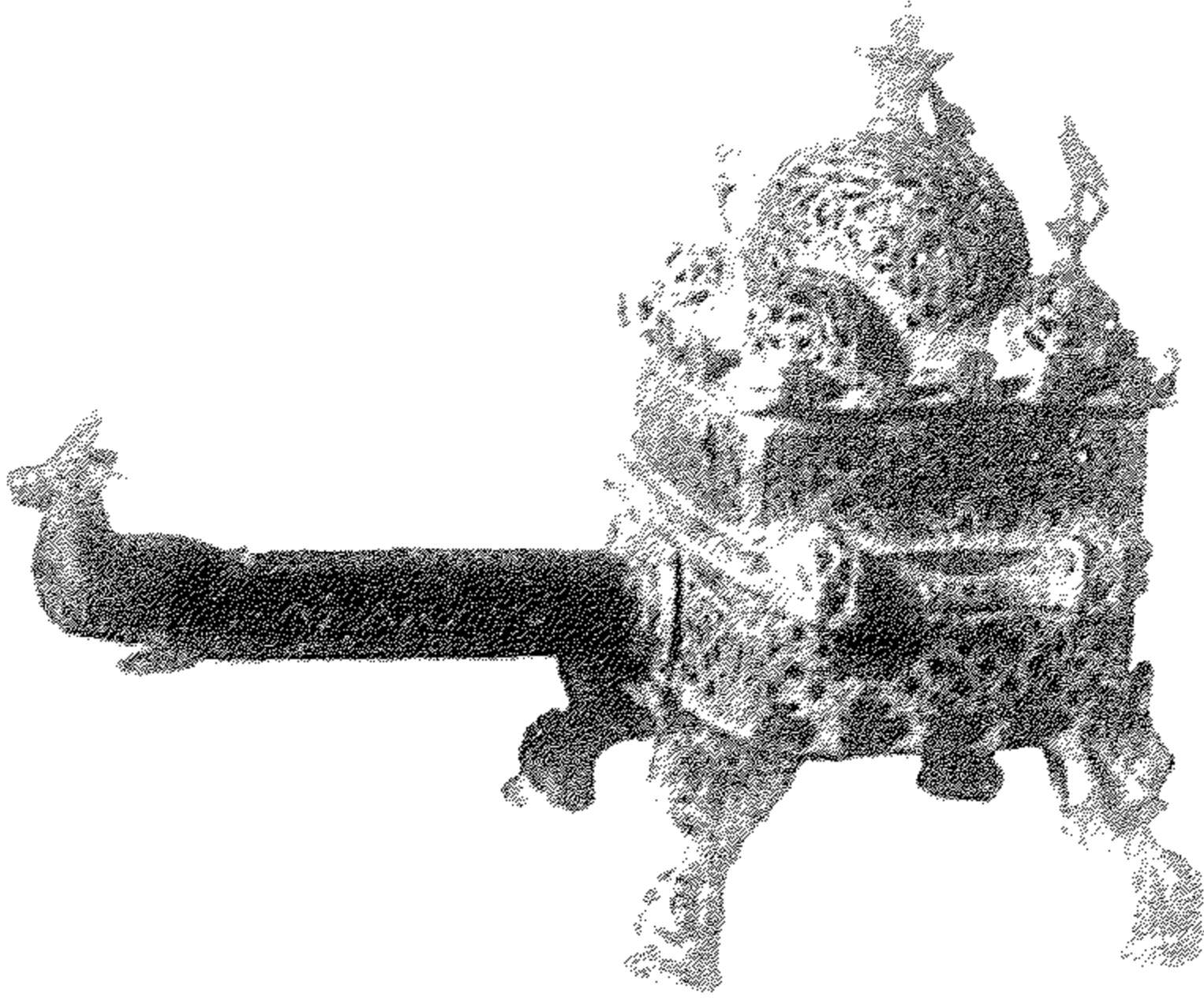
اللوحة رقم (٥٣)



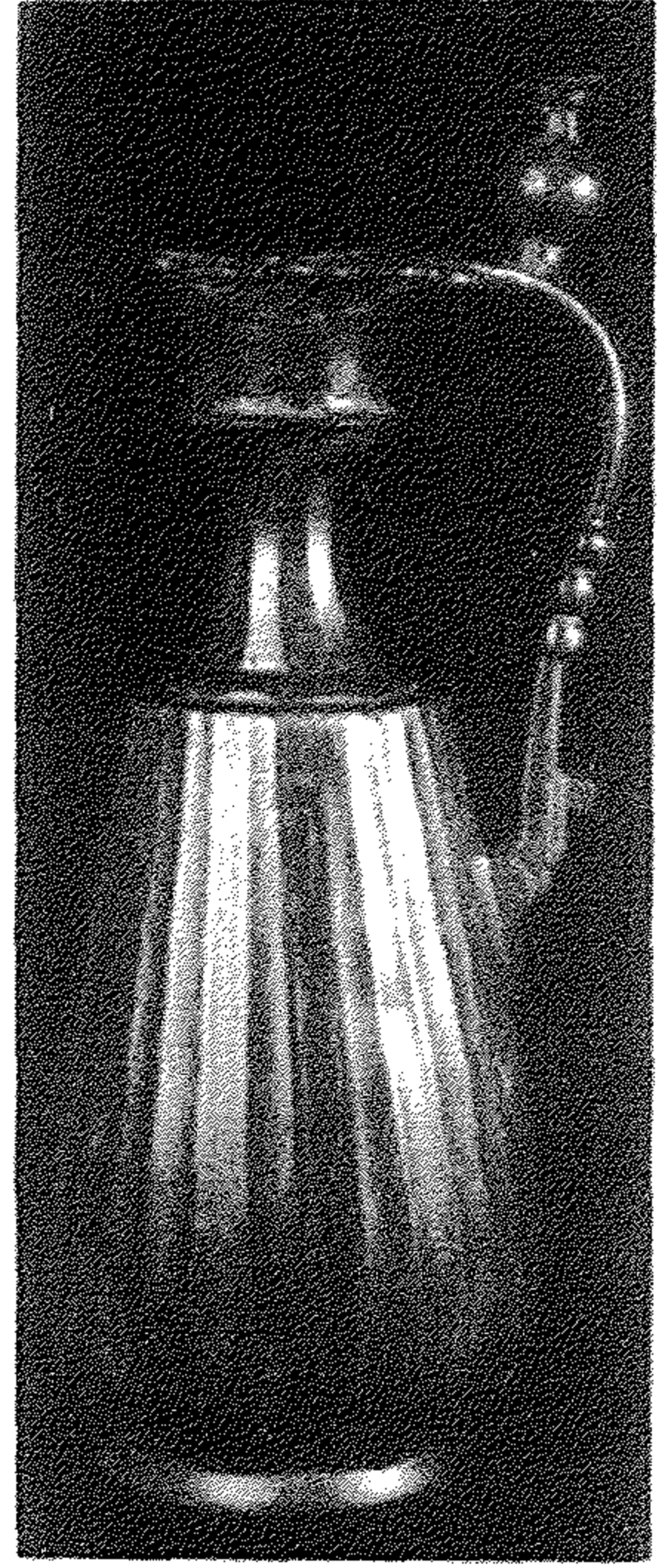
اللوحة رقم (٥٦)



اللوحة رقم (٥٥)



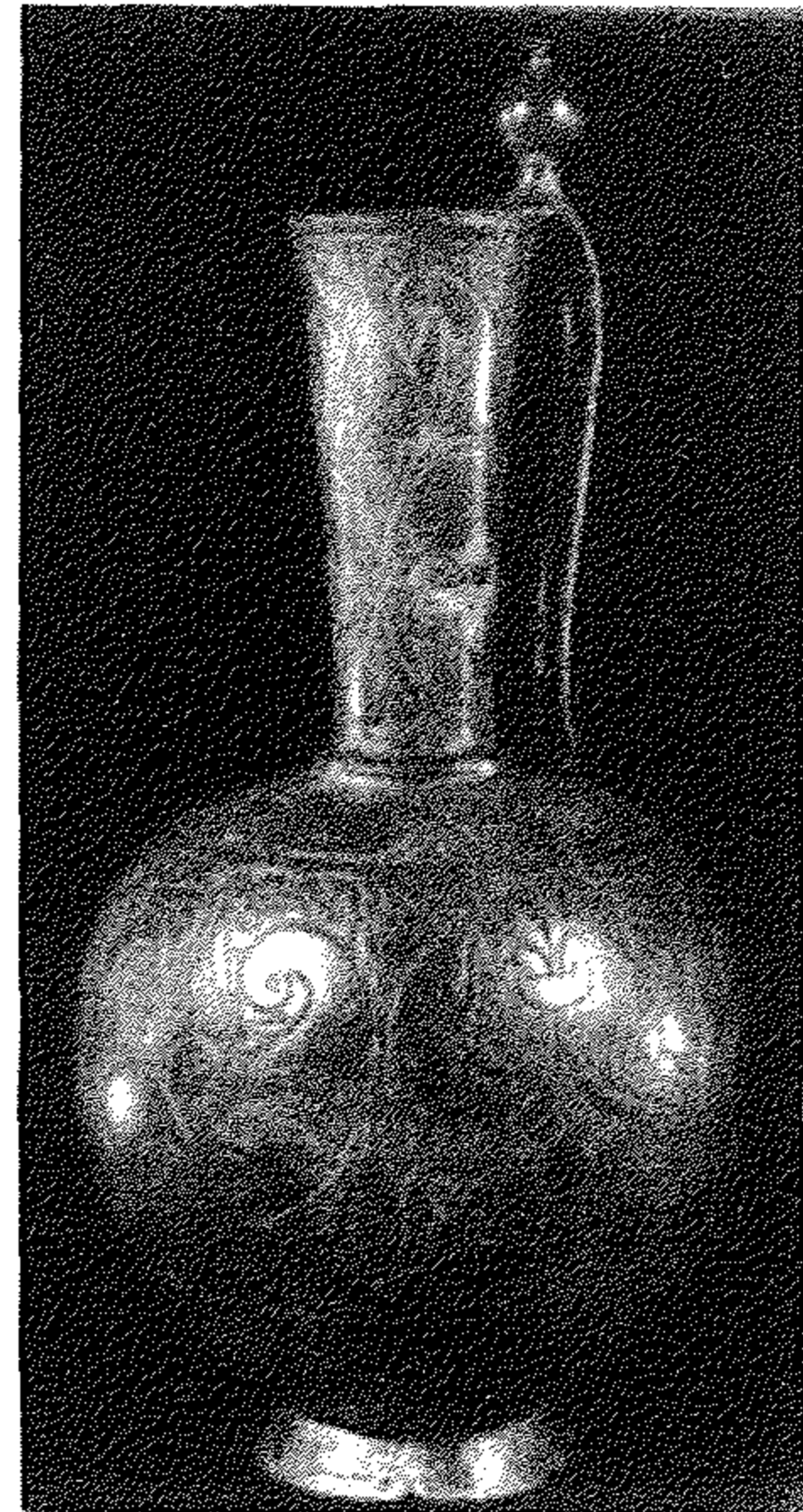
اللوحة رقم (٥٨)



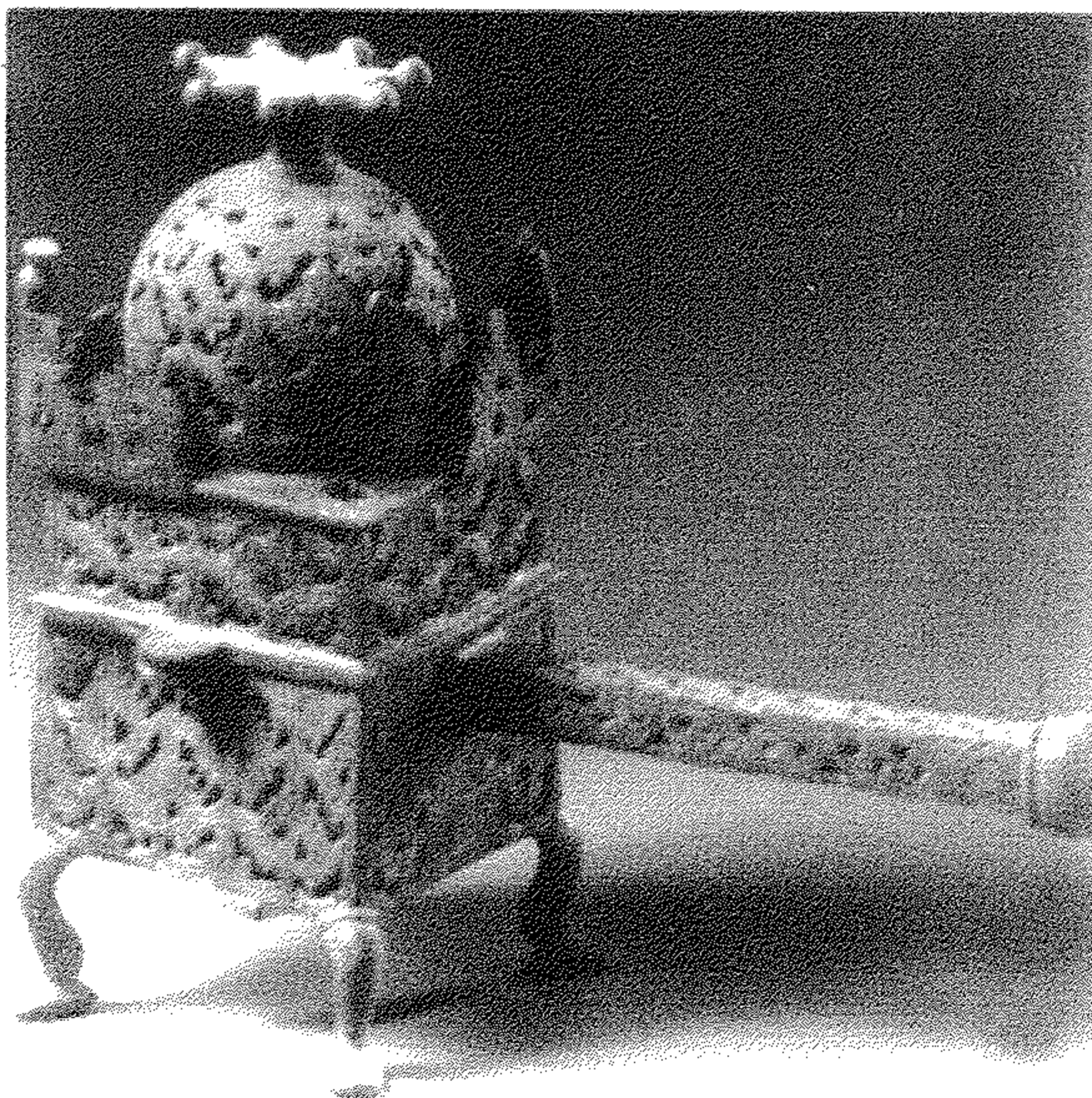
اللوحة رقم (٥٧)



اللوحة رقم (٦٠)



اللوحة رقم (٥٩)



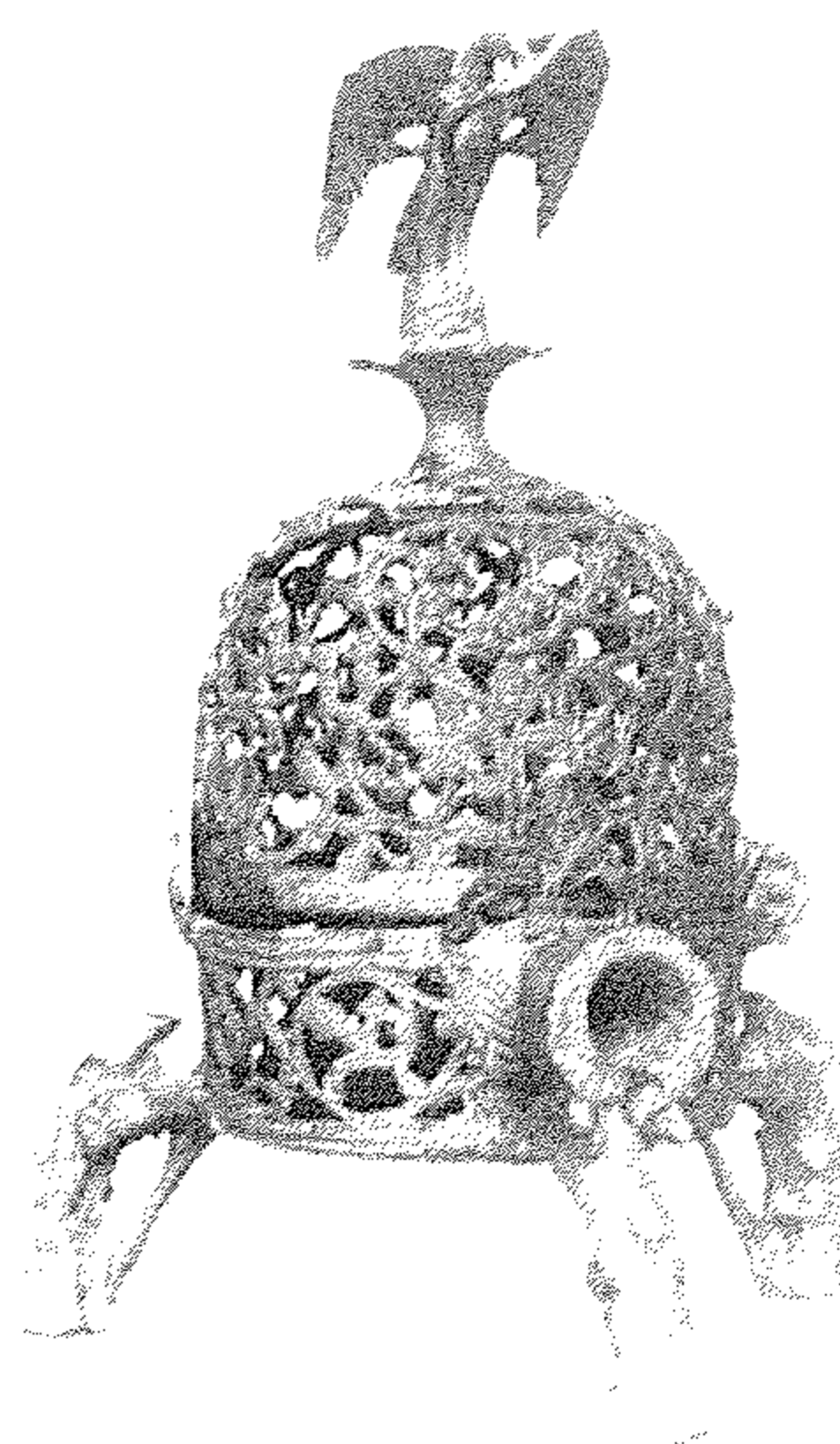
اللوحة رقم (٦٢)



اللوحة رقم (٦١)



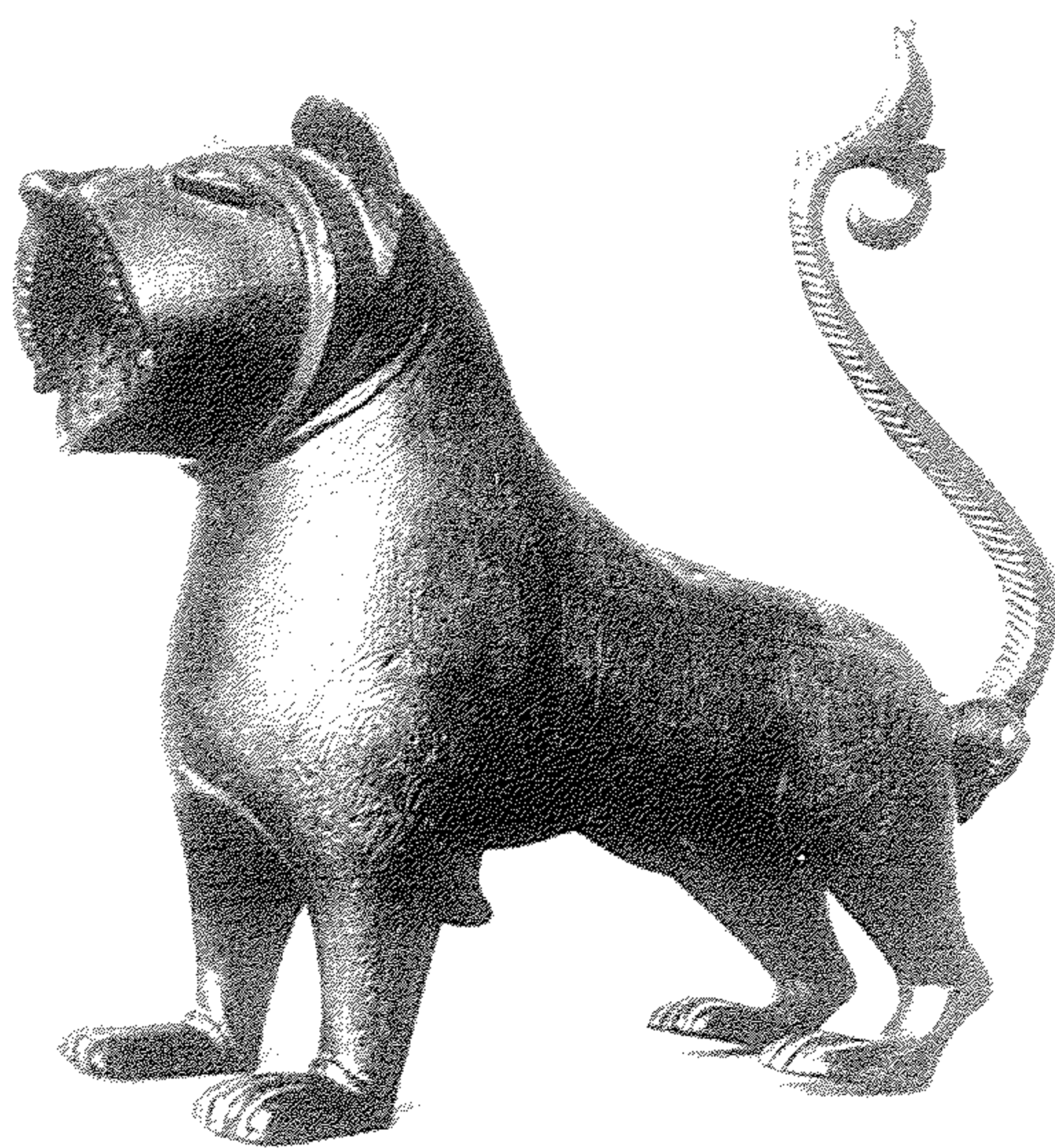
اللوحة رقم (٦٤)



اللوحة رقم (٦٣)



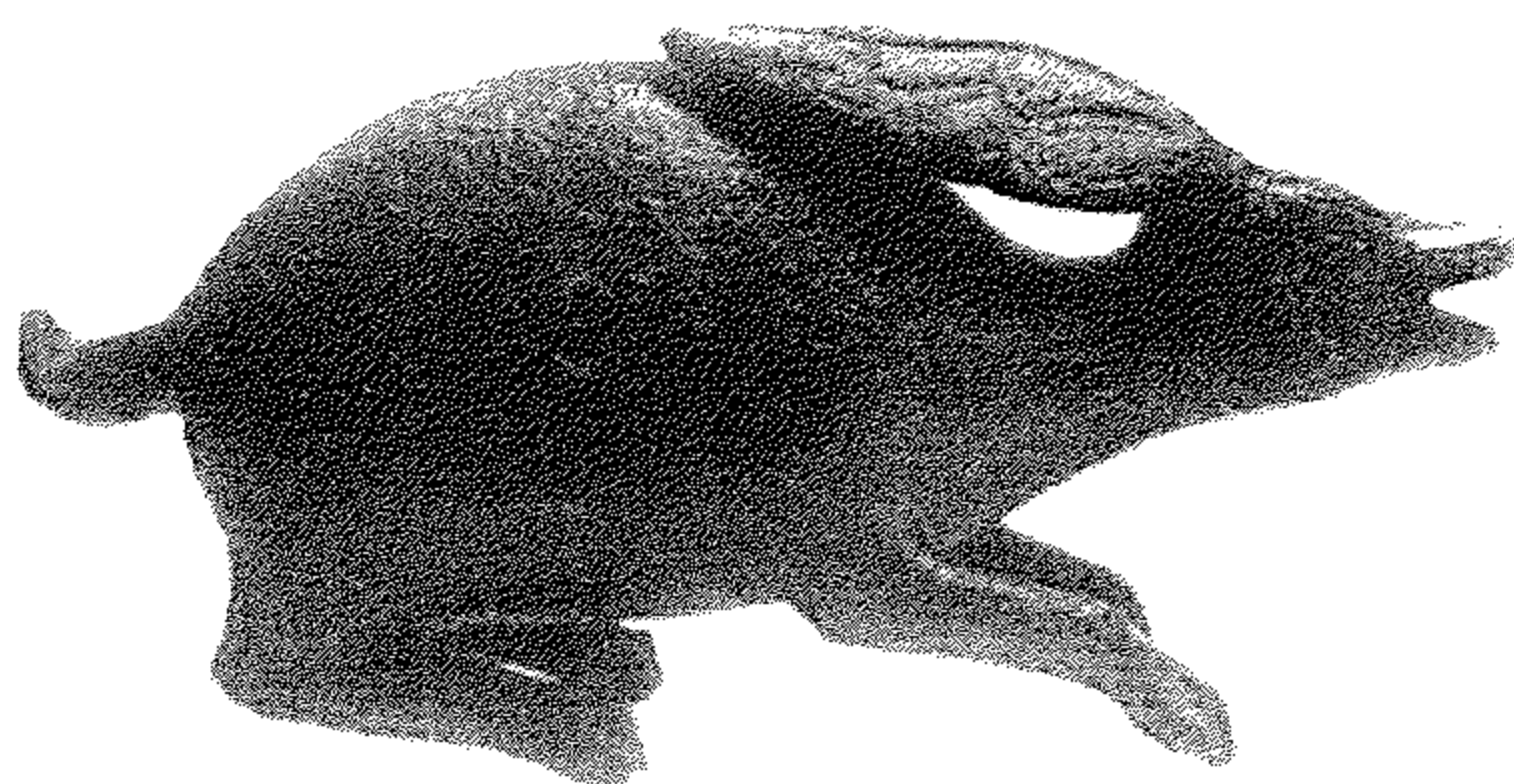
اللوحة رقم (٦٦)



اللوحة رقم (٦٥)



اللوحة رقم (٦٨)



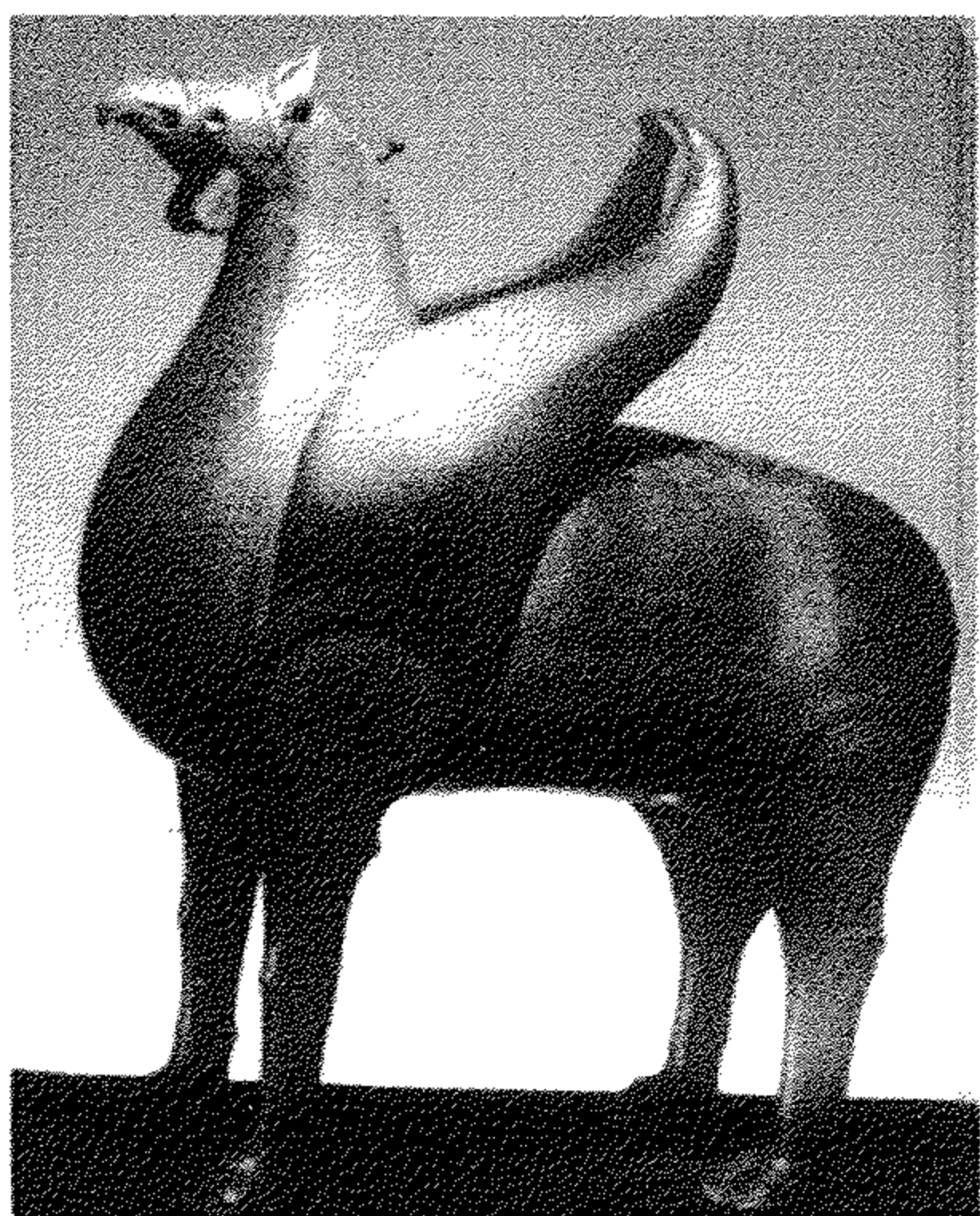
اللوحة رقم (٦٧)



اللوحة رقم (٧٠)



اللوحة رقم (٦٩)



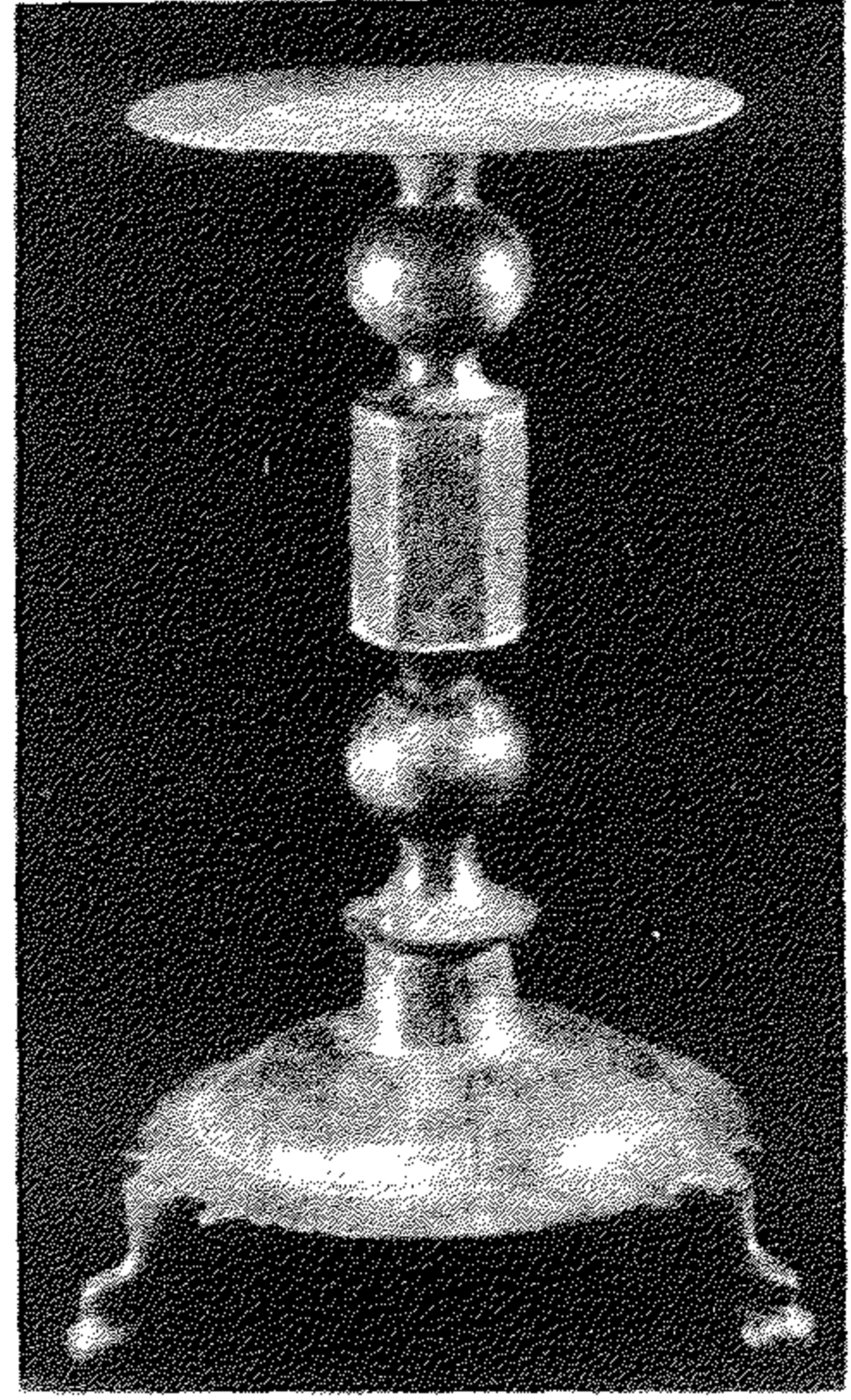
اللوحة رقم (٧٢)



اللوحة رقم (٧١)



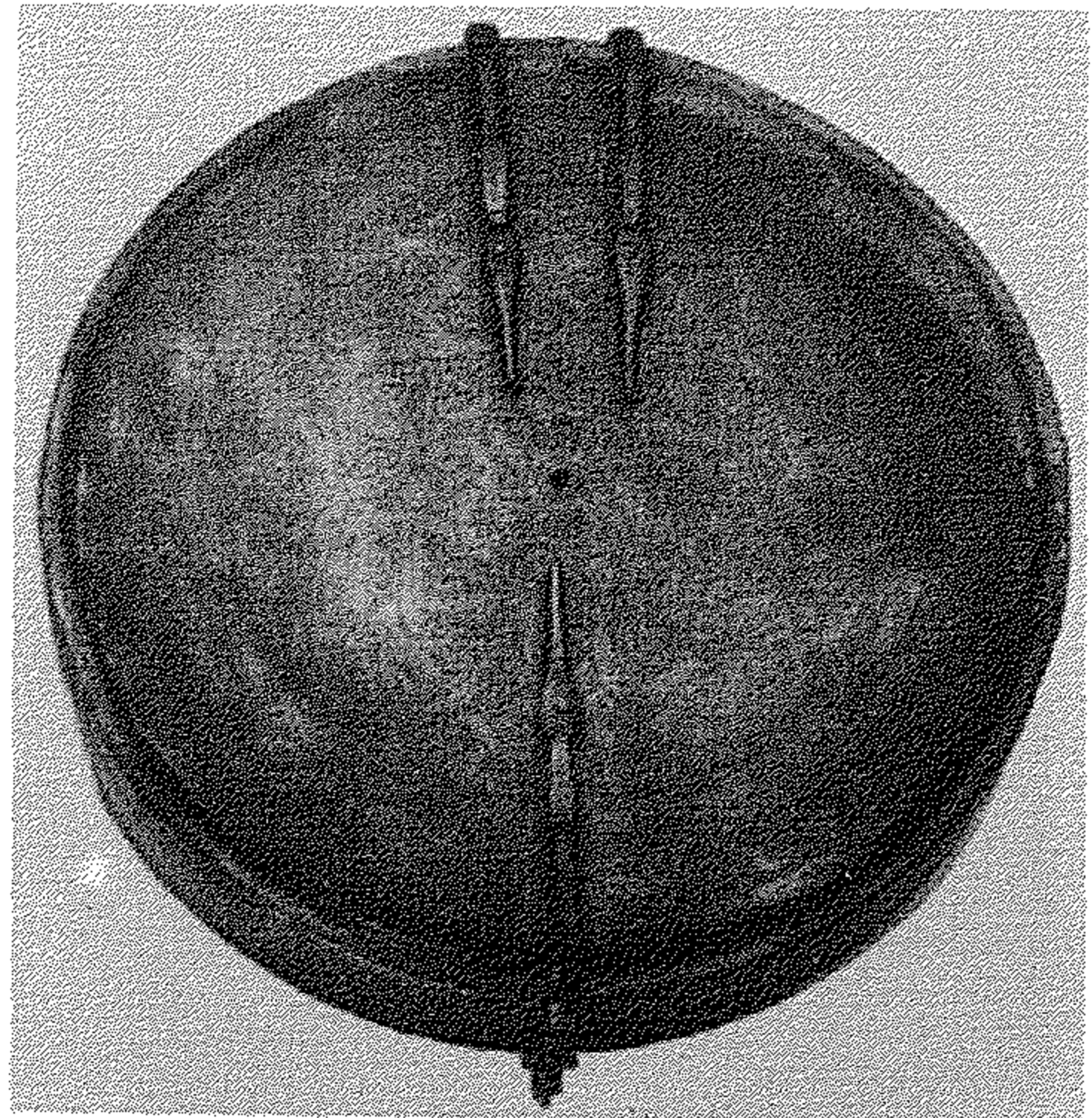
اللوحة رقم (٧٤)



اللوحة رقم (٧٣)



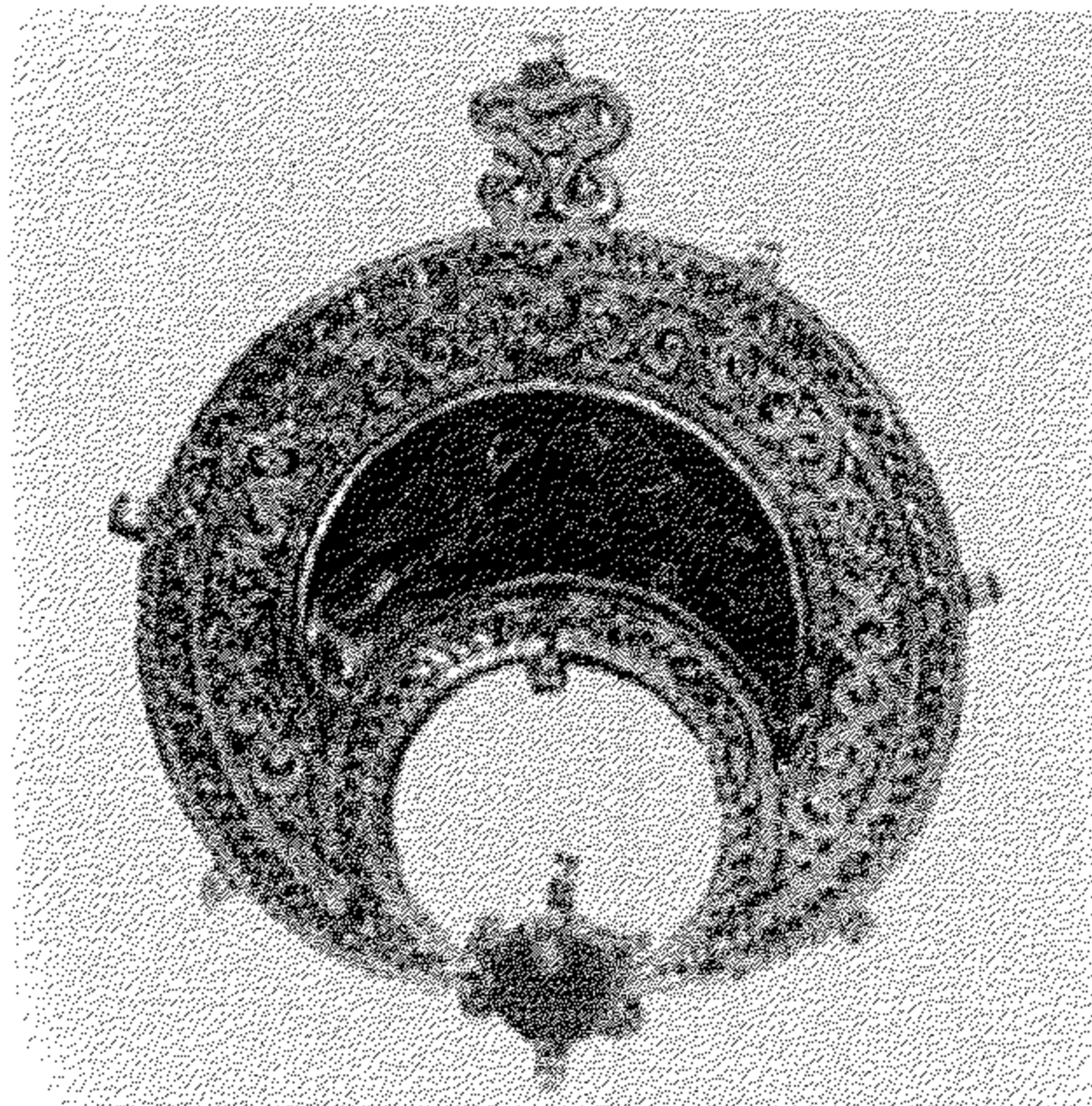
اللوحة رقم (٧٦)



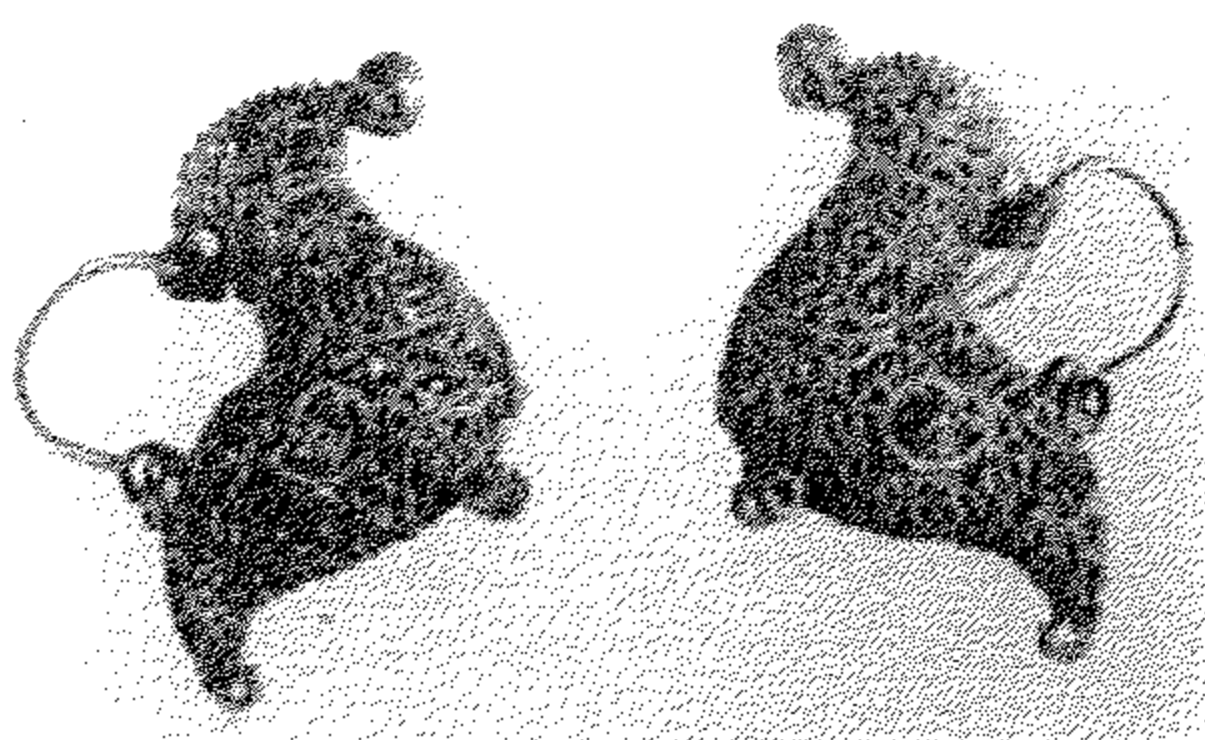
اللوحة رقم (٧٥)



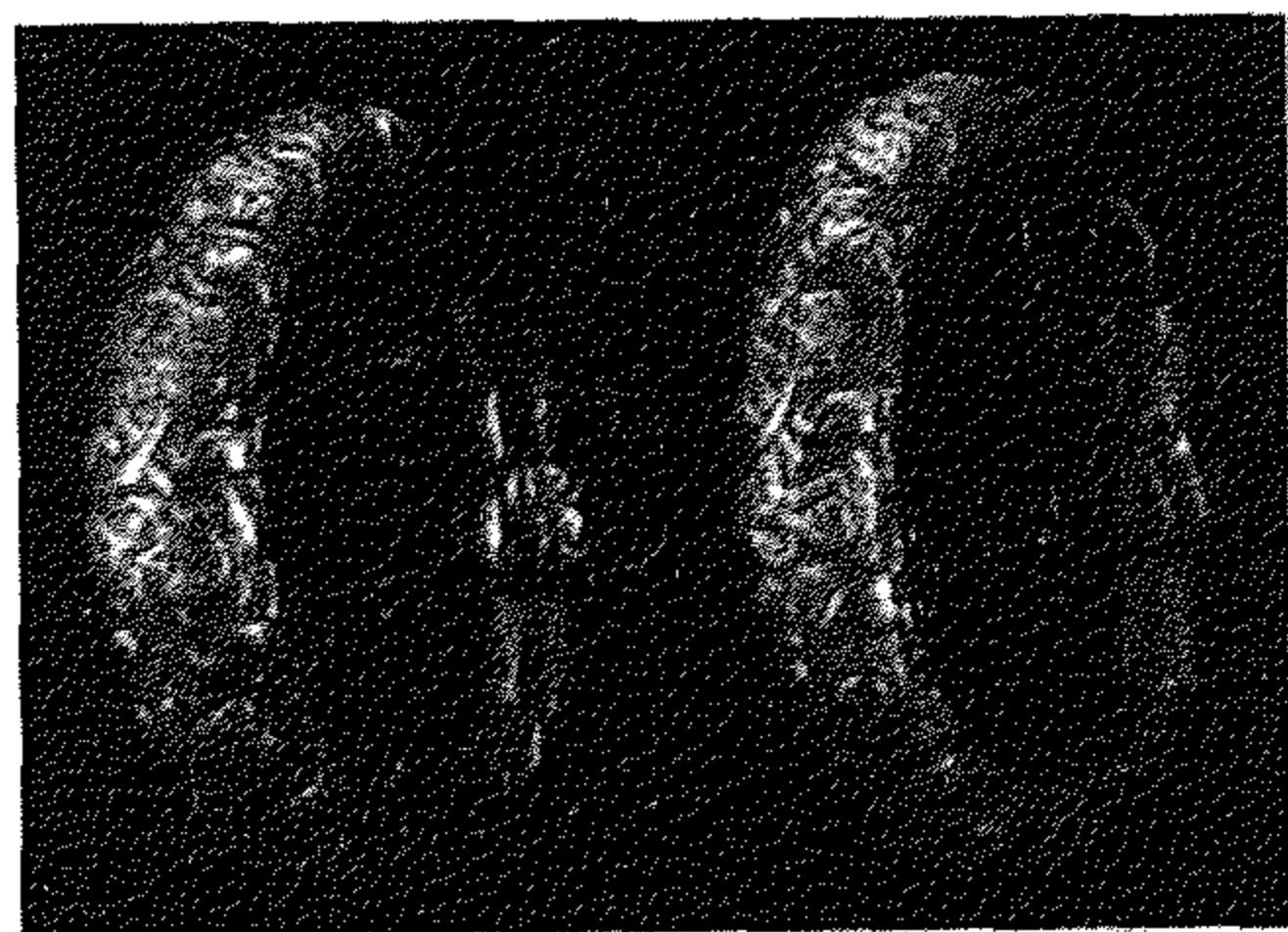
اللوحة رقم (٧٨)



اللوحة رقم (٧٧)



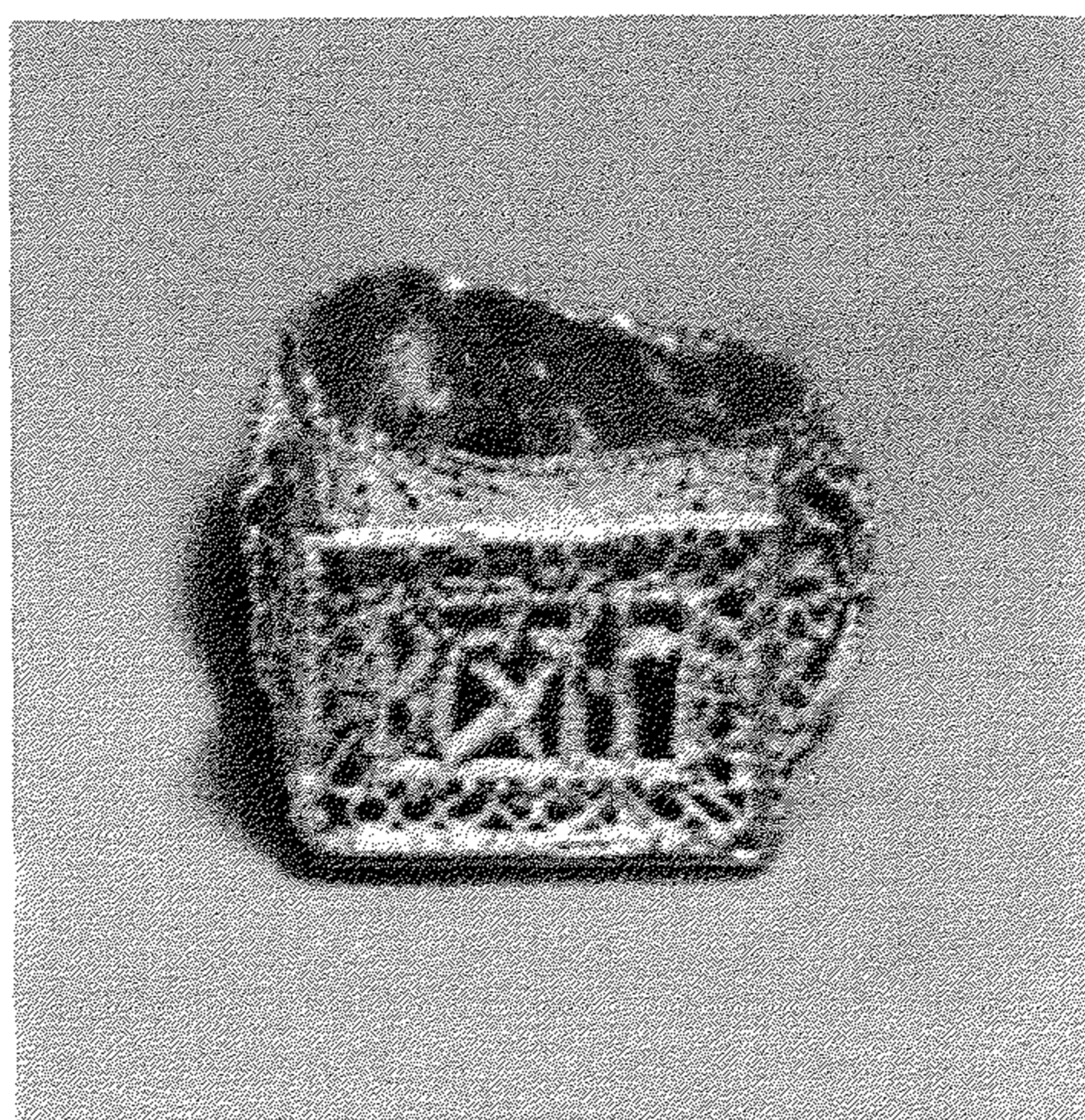
اللوحة رقم (٨٠)



اللوحة رقم (٧٩)



اللوحة رقم (٨٢)

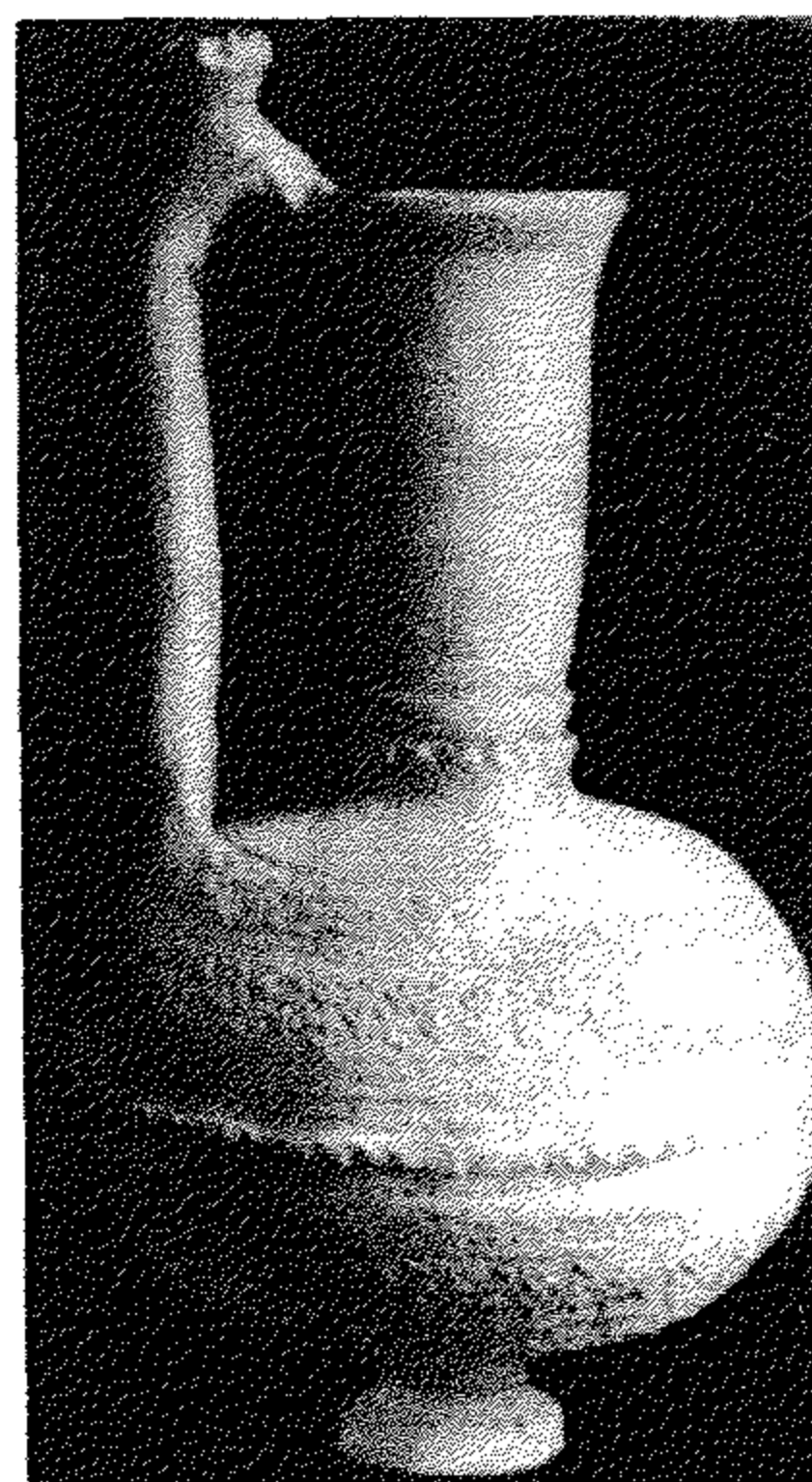


رقم (٨١)



اللوحة رقم (٨٤)

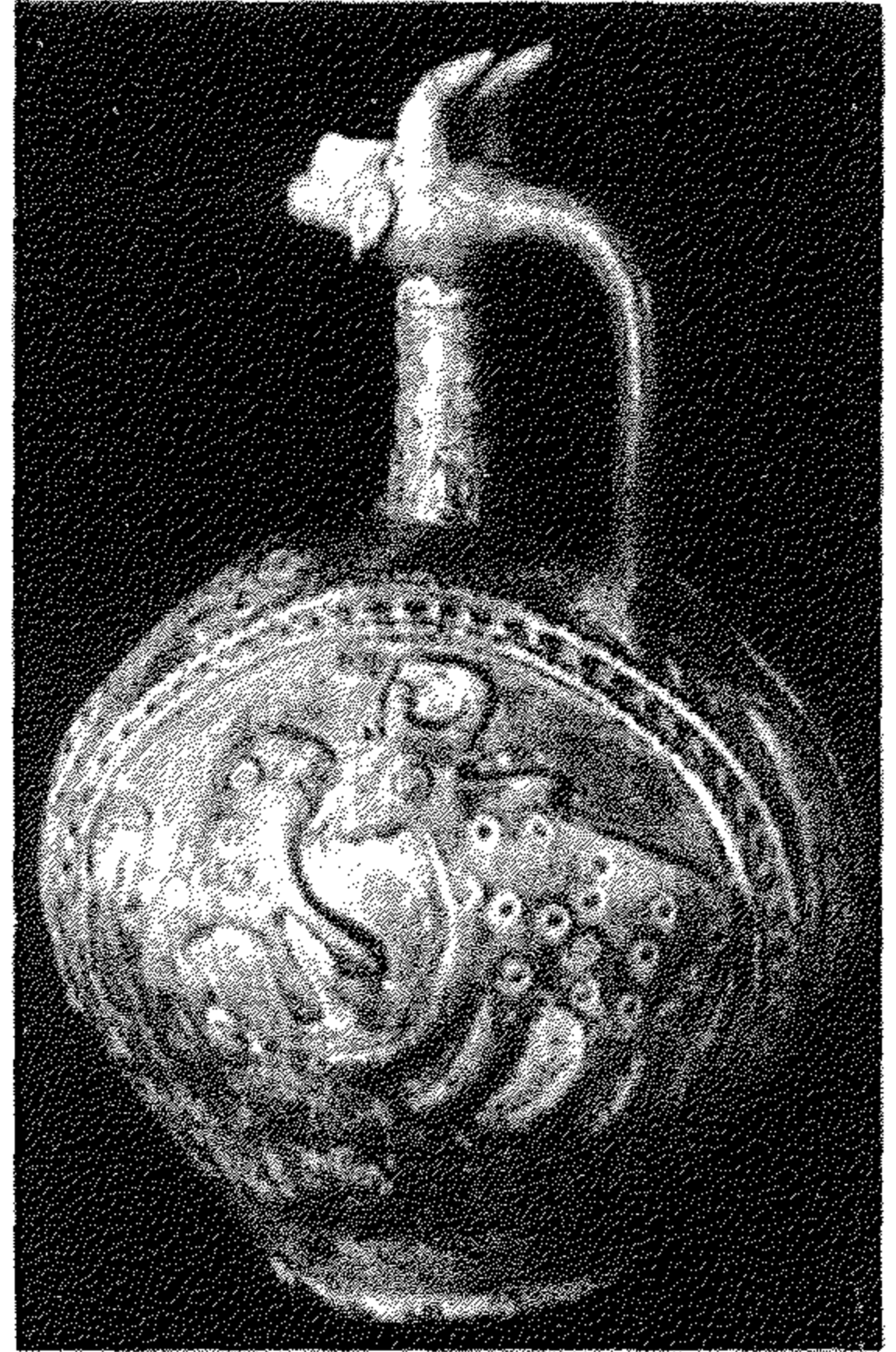
٢٩٣



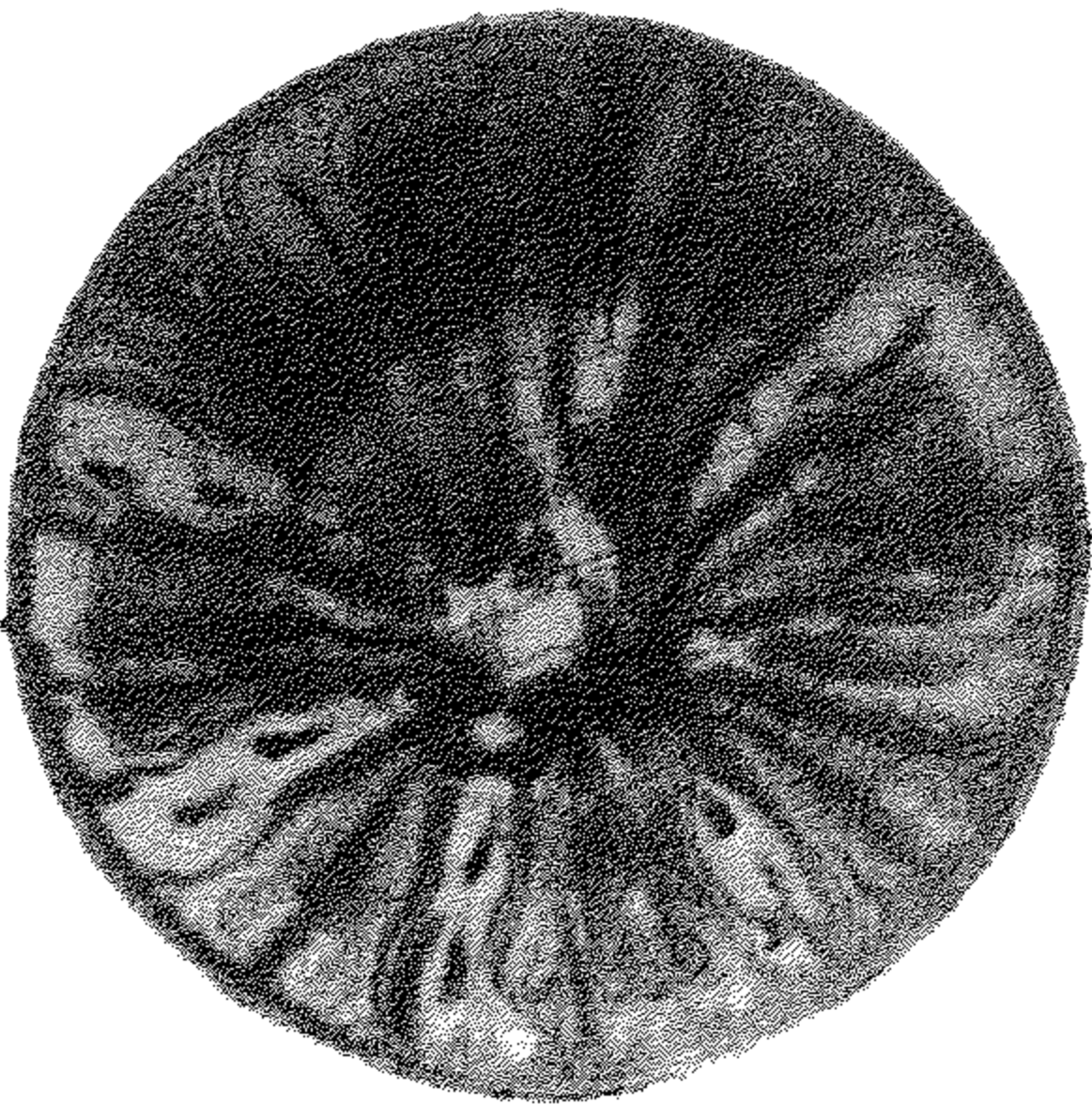
اللوحة رقم (٨٣)



اللوحة رقم (٨٦)



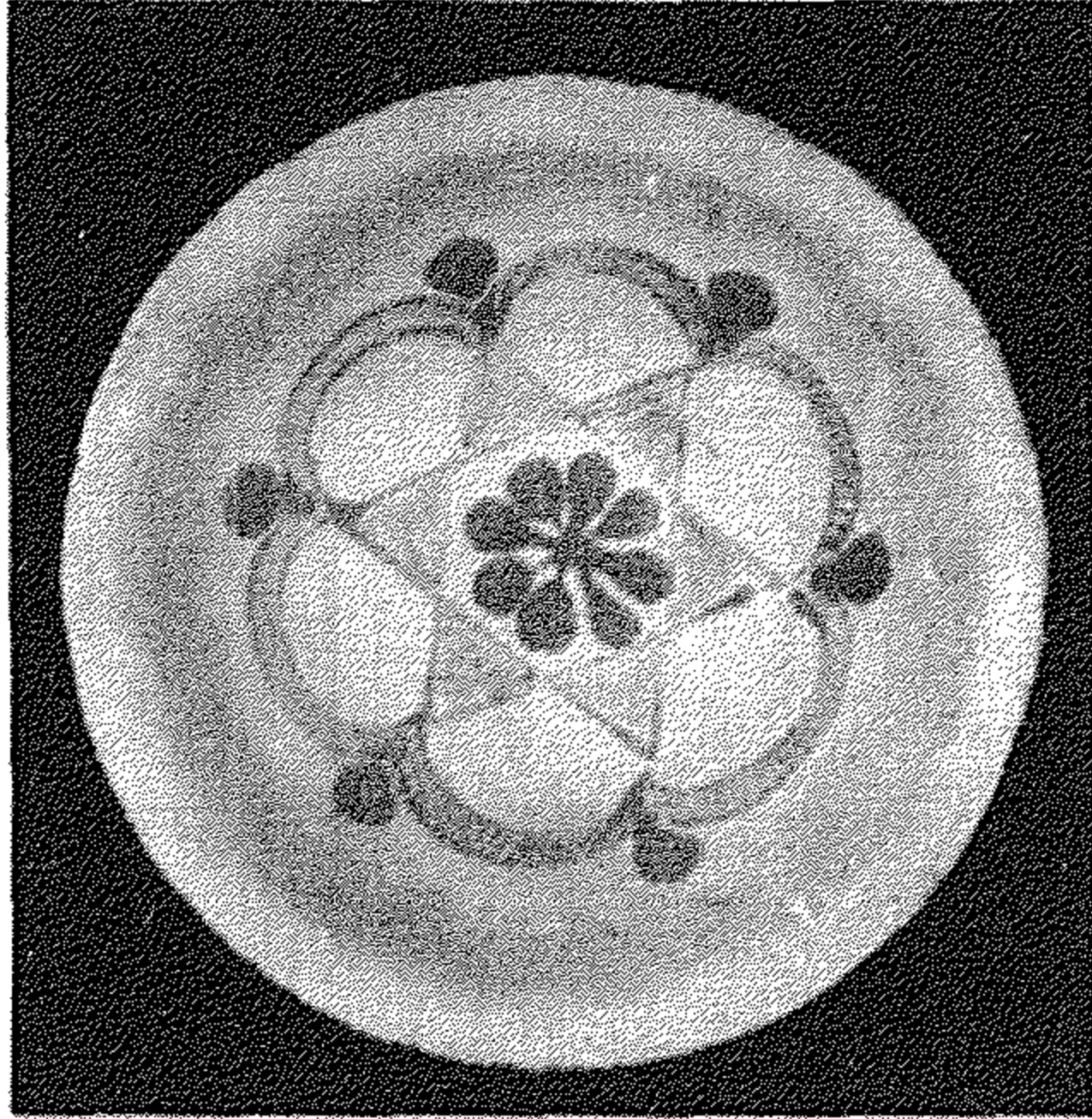
اللوحة رقم (٨٥)



اللوحة رقم (٨٨)



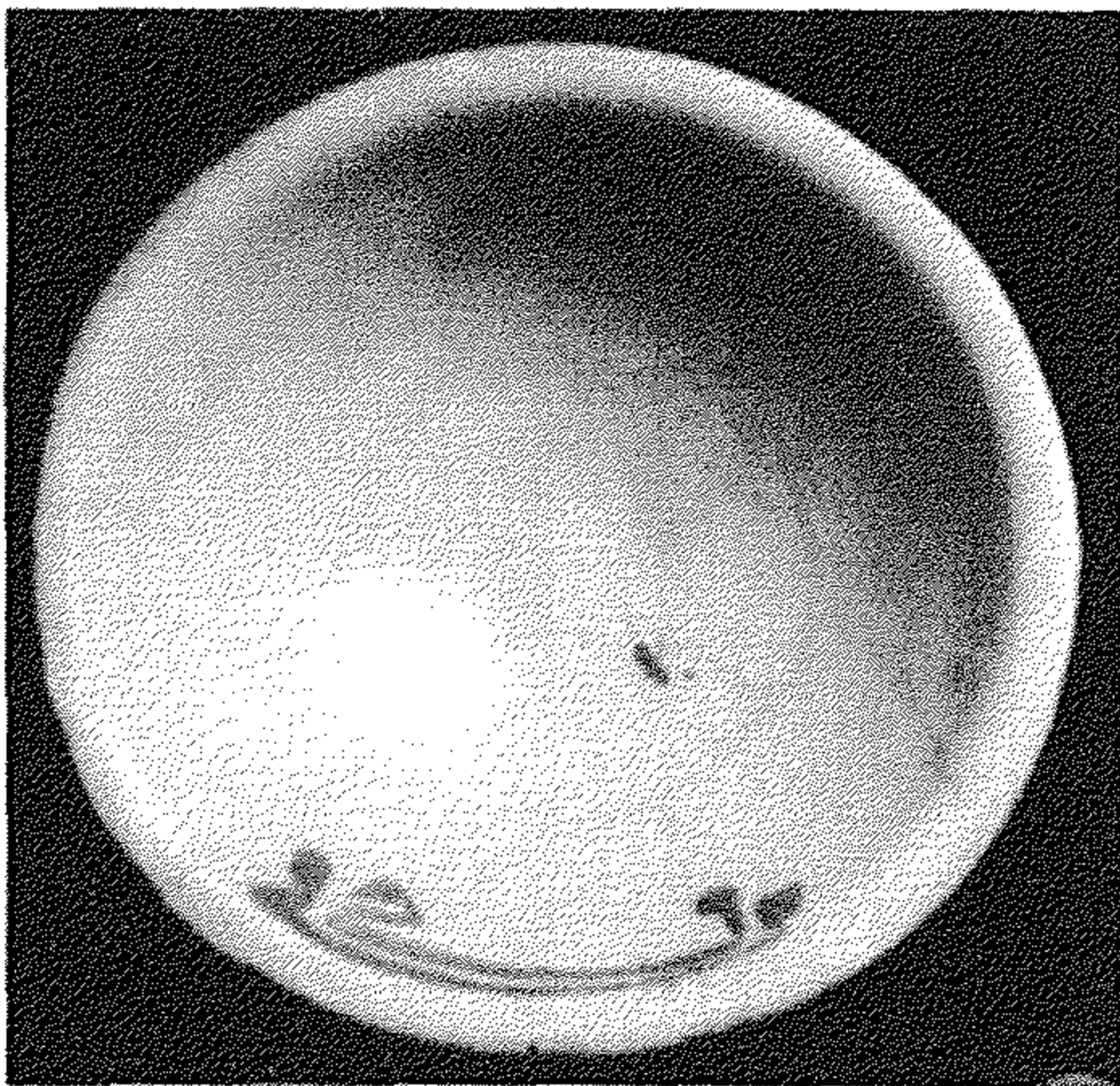
اللوحة رقم (٨٧)



اللوحة رقم (٩٠)



اللوحة رقم (٨٩)



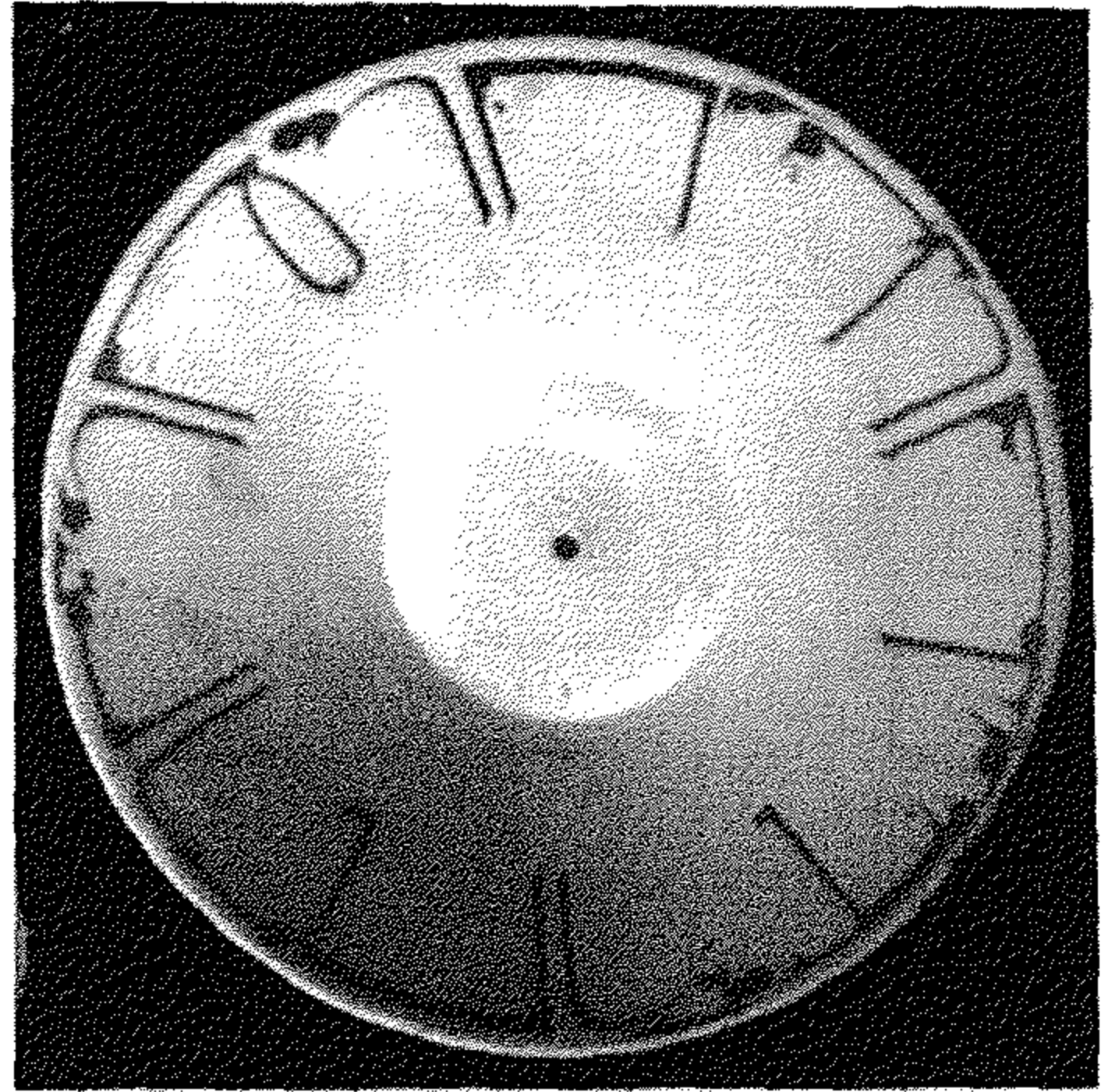
اللوحة رقم (٩٢)



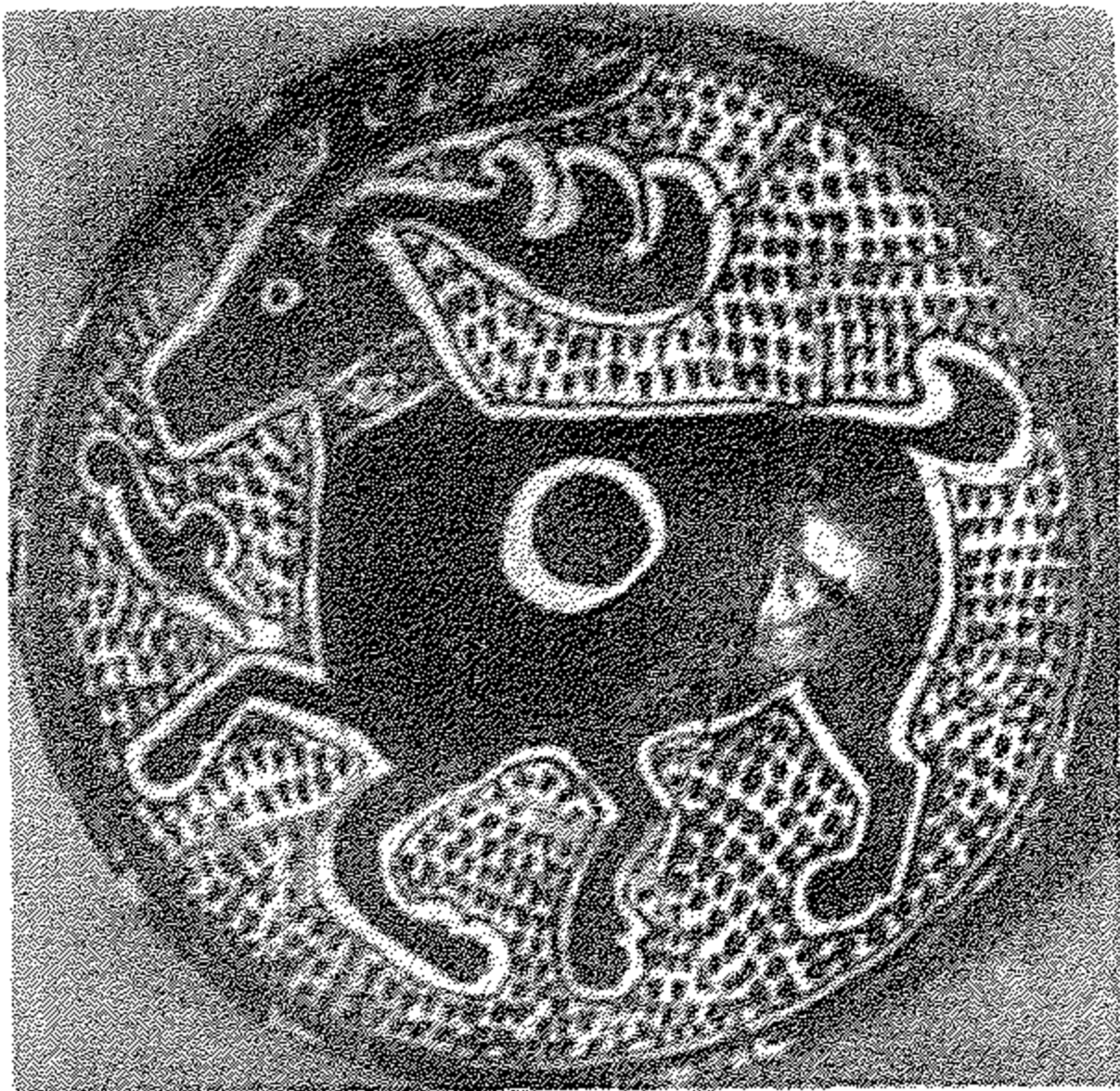
اللوحة رقم (٩١)



اللوحة رقم (٩٤)



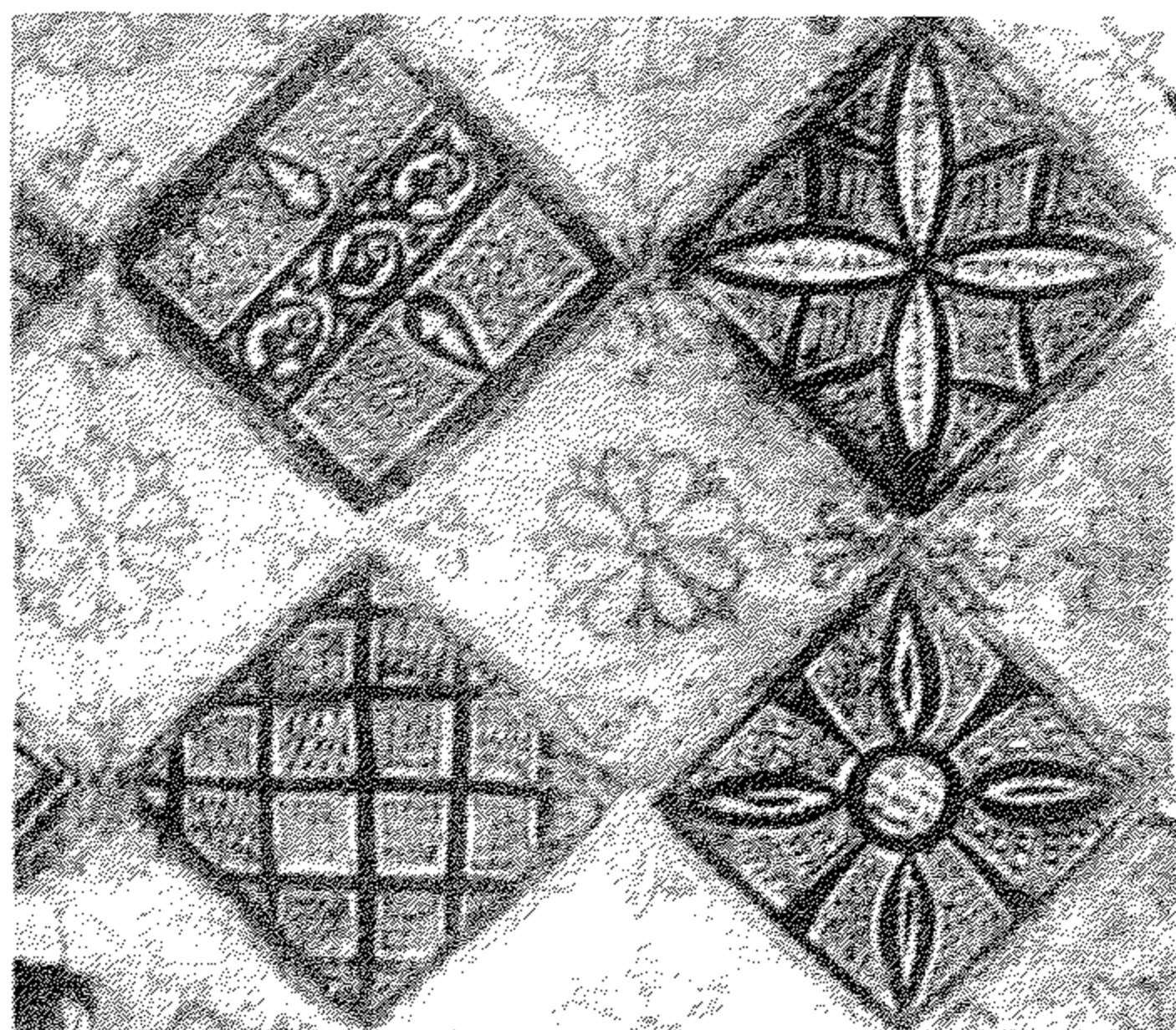
اللوحة رقم (٩٣)



اللوحة رقم (٩٦)



اللوحة رقم (٩٥)



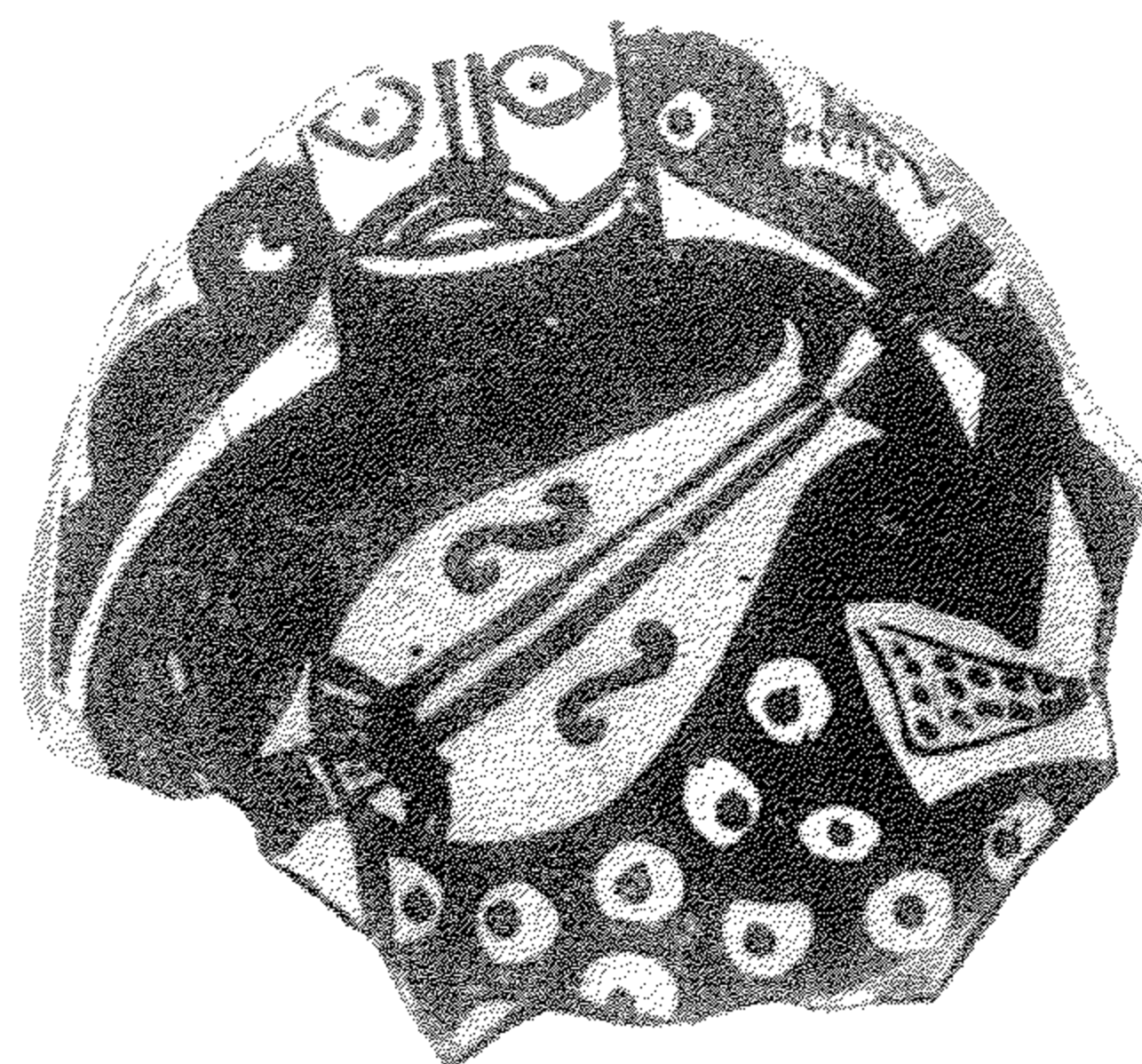
اللوحة رقم (٩٨)



اللوحة رقم (٩٧)



اللوحة رقم (١٠٠)



اللوحة رقم (٩٩)



اللوحة رقم (١٠٢)



اللوحة رقم (١٠١)



اللوحة رقم (١٠٤)



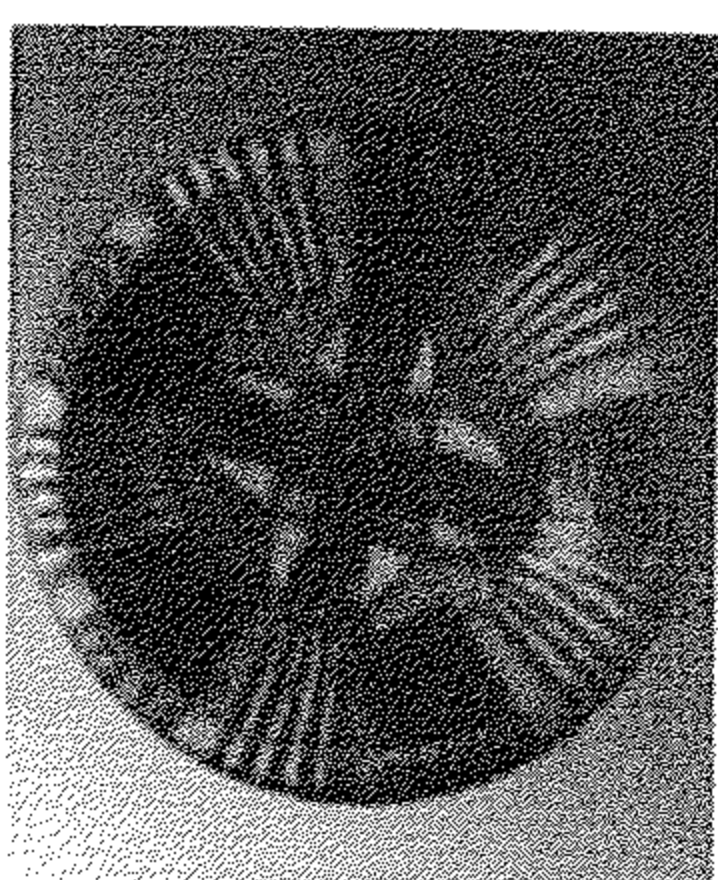
اللوحة رقم (١٠٣)



اللوحة رقم (١٠٦)



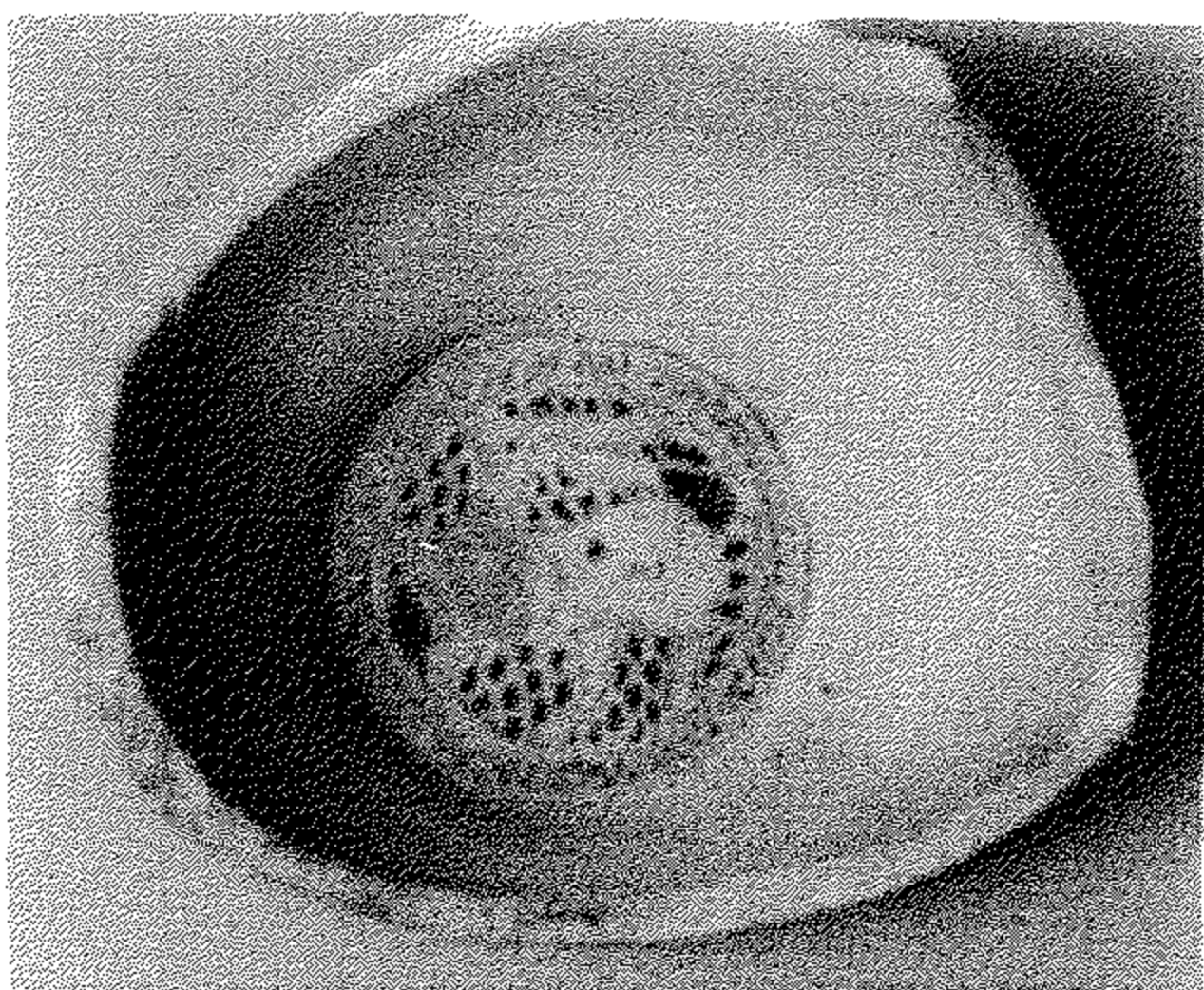
اللوحة رقم (١٠٥)



اللوحة رقم (١٠٨)



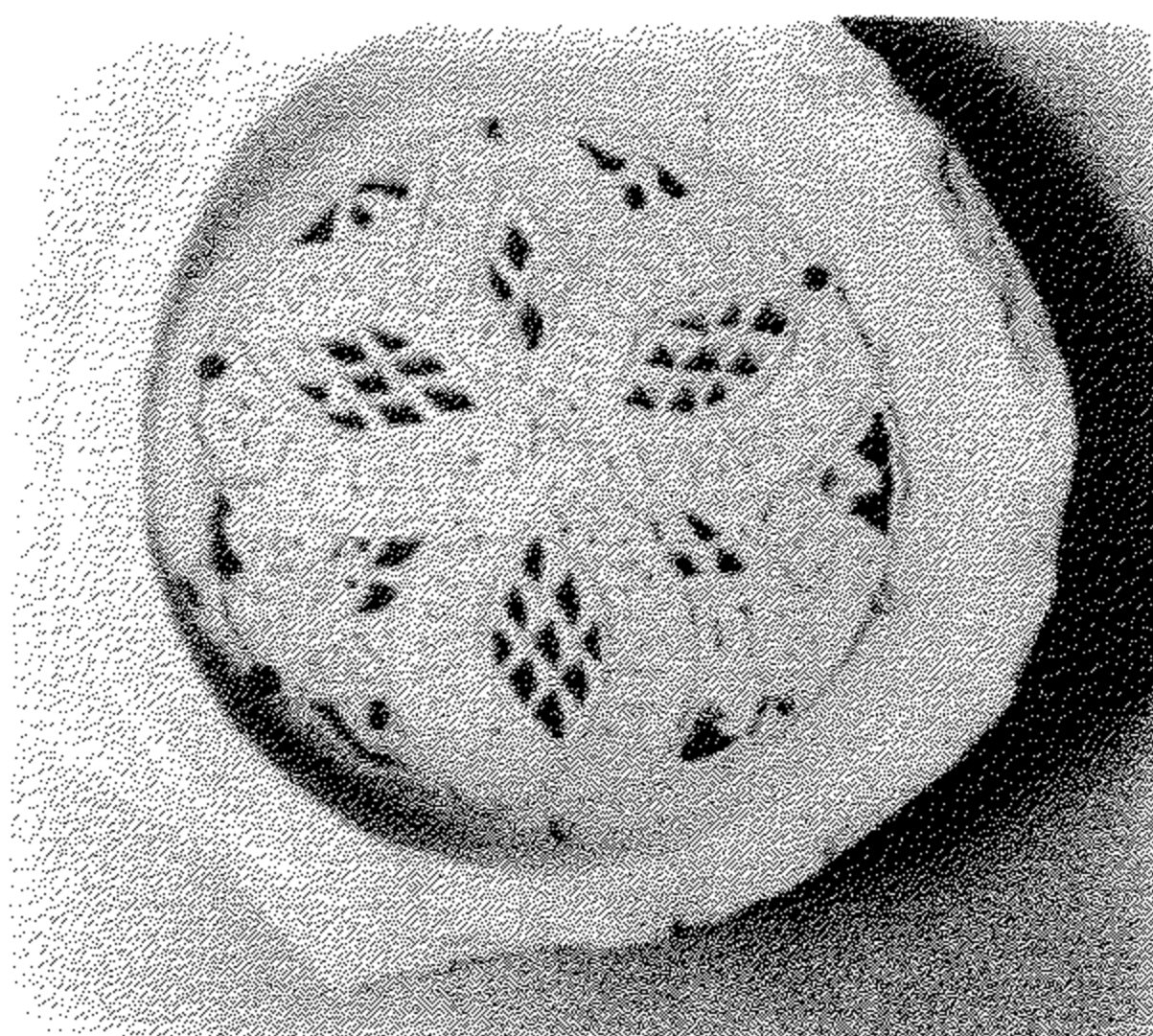
اللوحة رقم (١٠٧)



اللوحة رقم (١٠٠)



اللوحة رقم (١٠٩)



اللوحة رقم (١١٢)



اللوحة رقم (١١١)



اللوحة رقم (١١٤)



اللوحة رقم (١١٣)

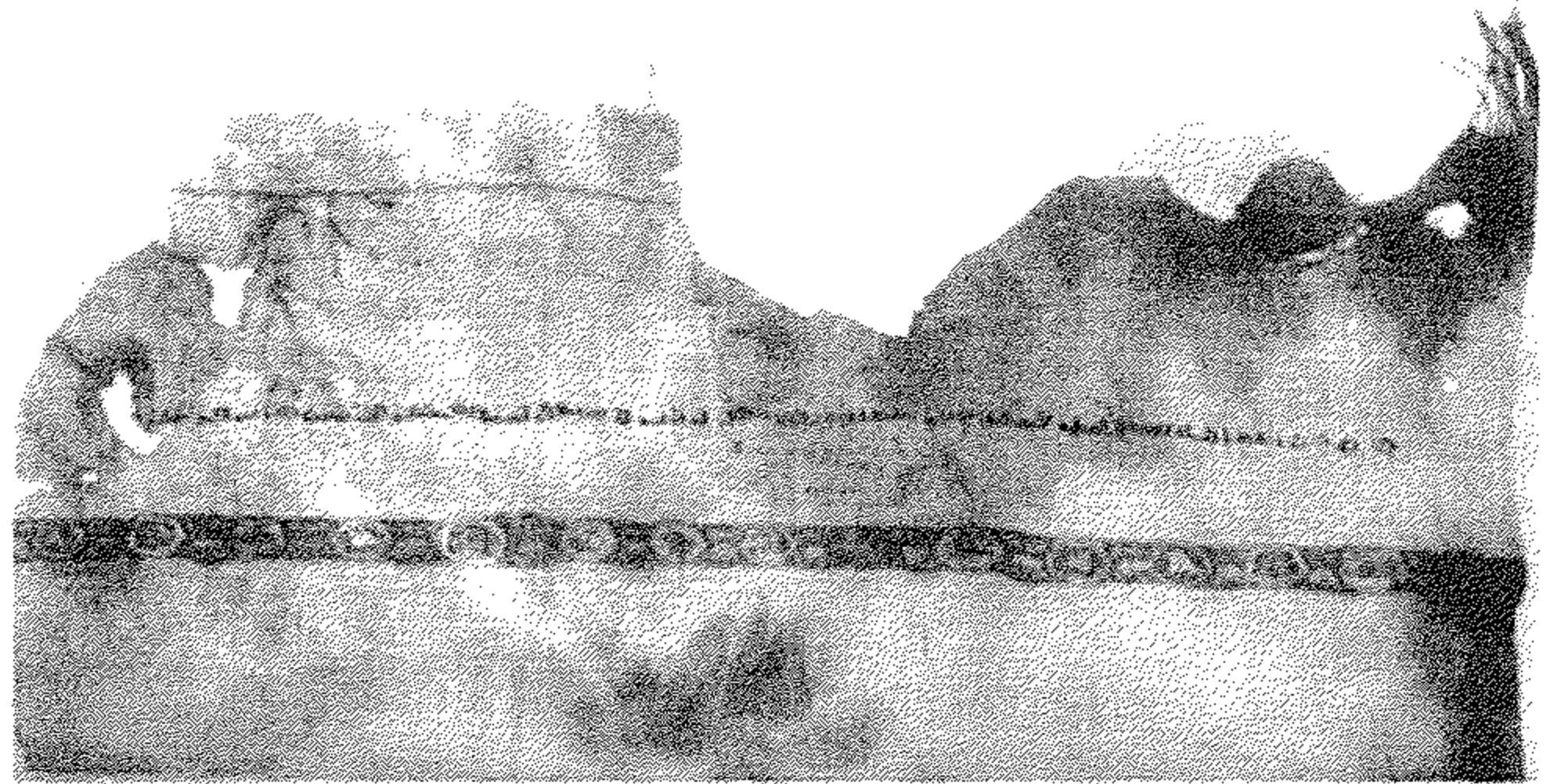


اللوحة رقم (١١٦)

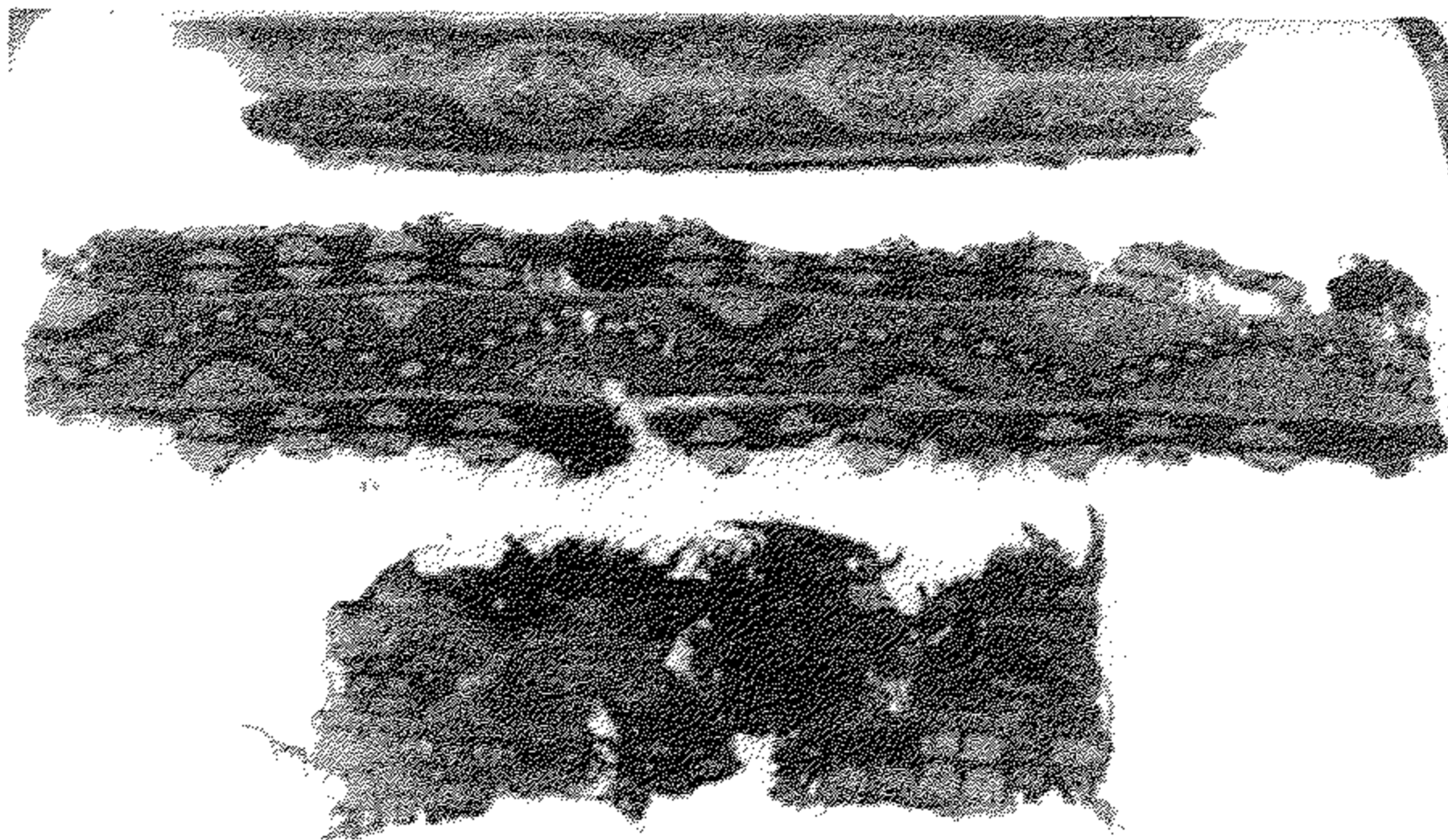


اللوحة رقم (١١٥)

اللوحة رقم (١١٧)

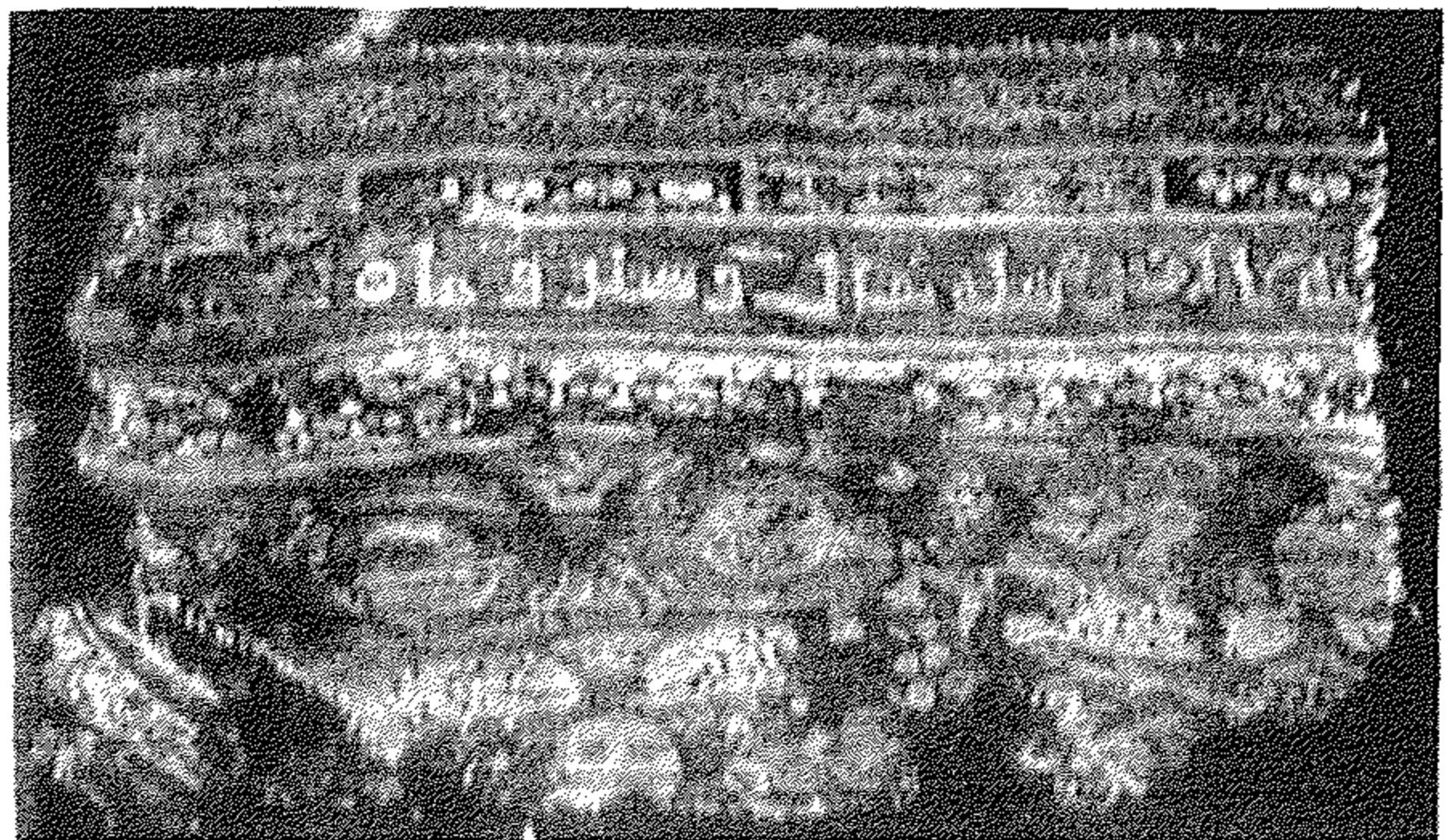


اللوحة رقم (١١٨)



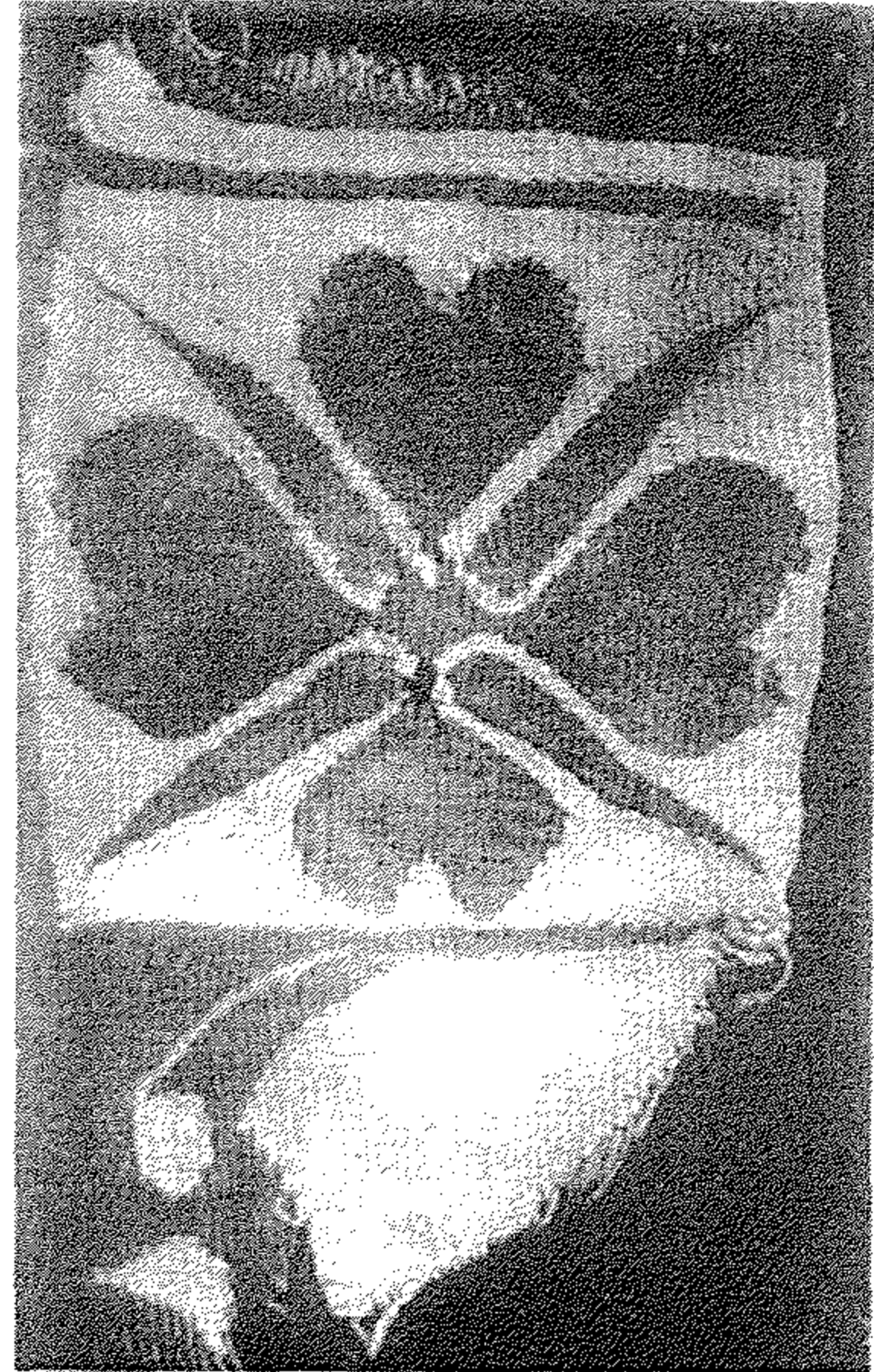
اللوحة رقم (١١٩)

اللوحة رقم (١٢٠)





اللوحة رقم (١٢٢)



اللوحة رقم (١٢١)

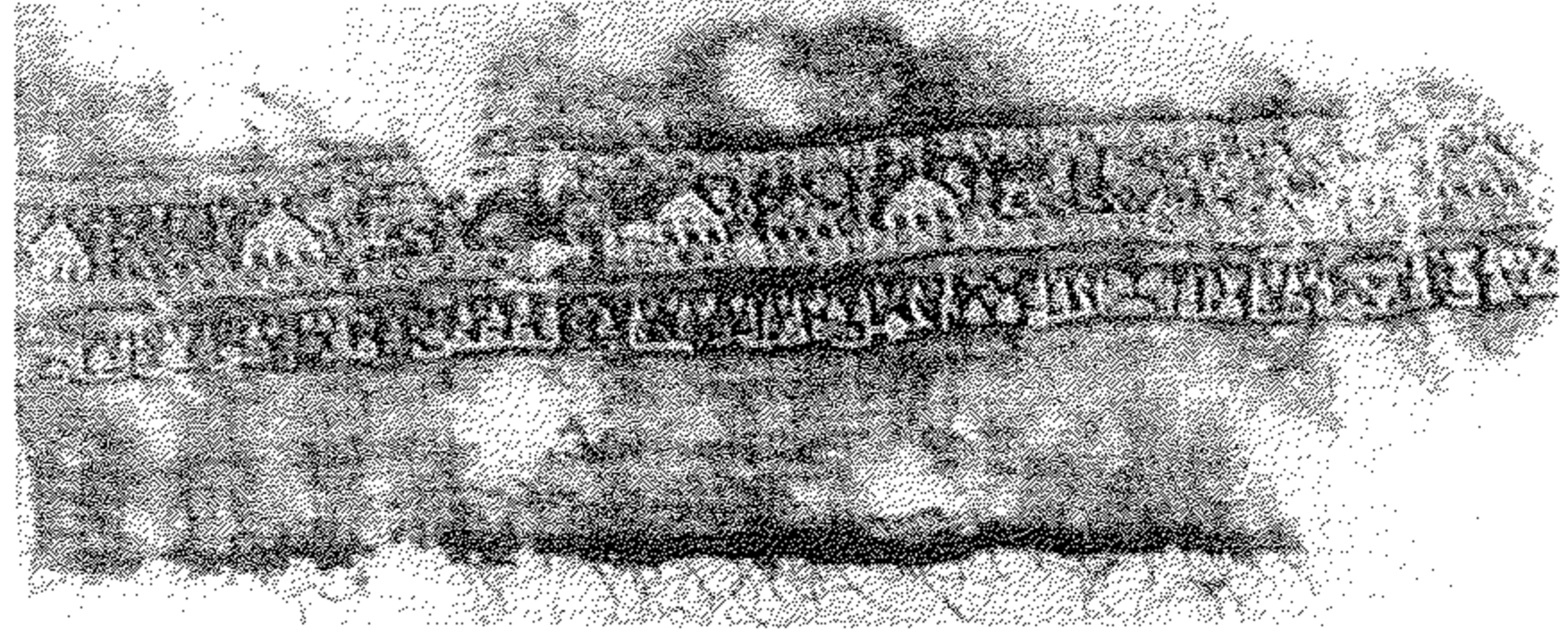


اللوحة رقم (١٢٣)

اللوحة رقم (١٢٤)



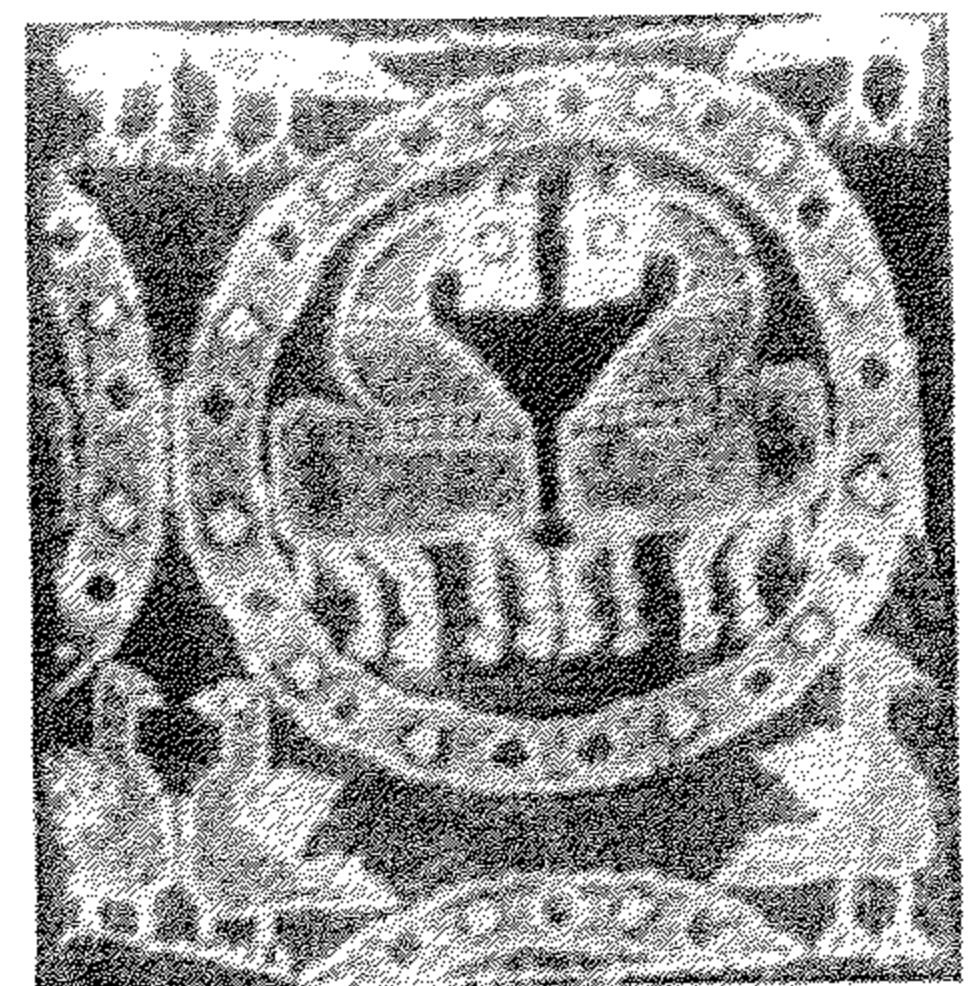
اللوحة رقم (١٢٥)



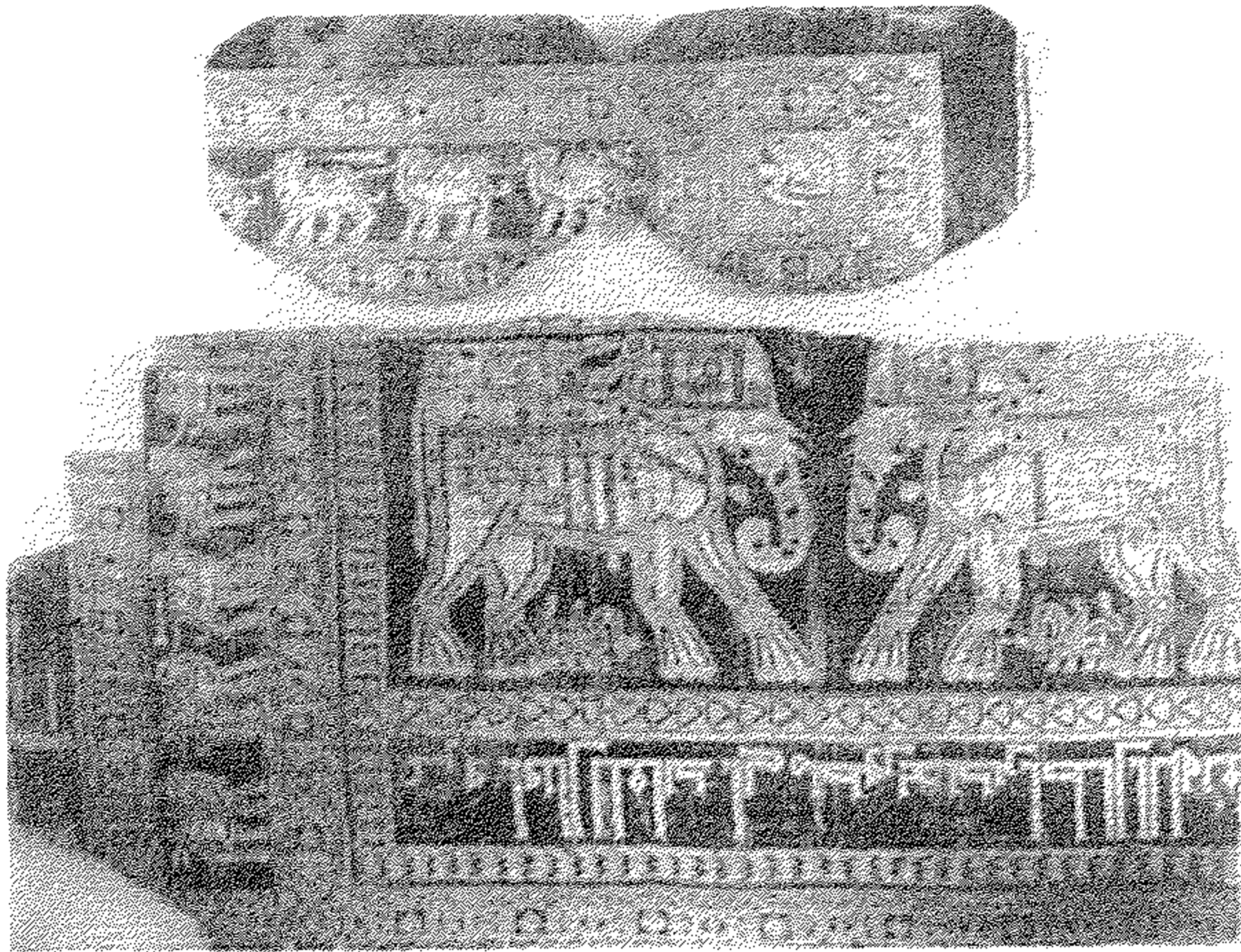
اللوحة رقم (١٢٦)



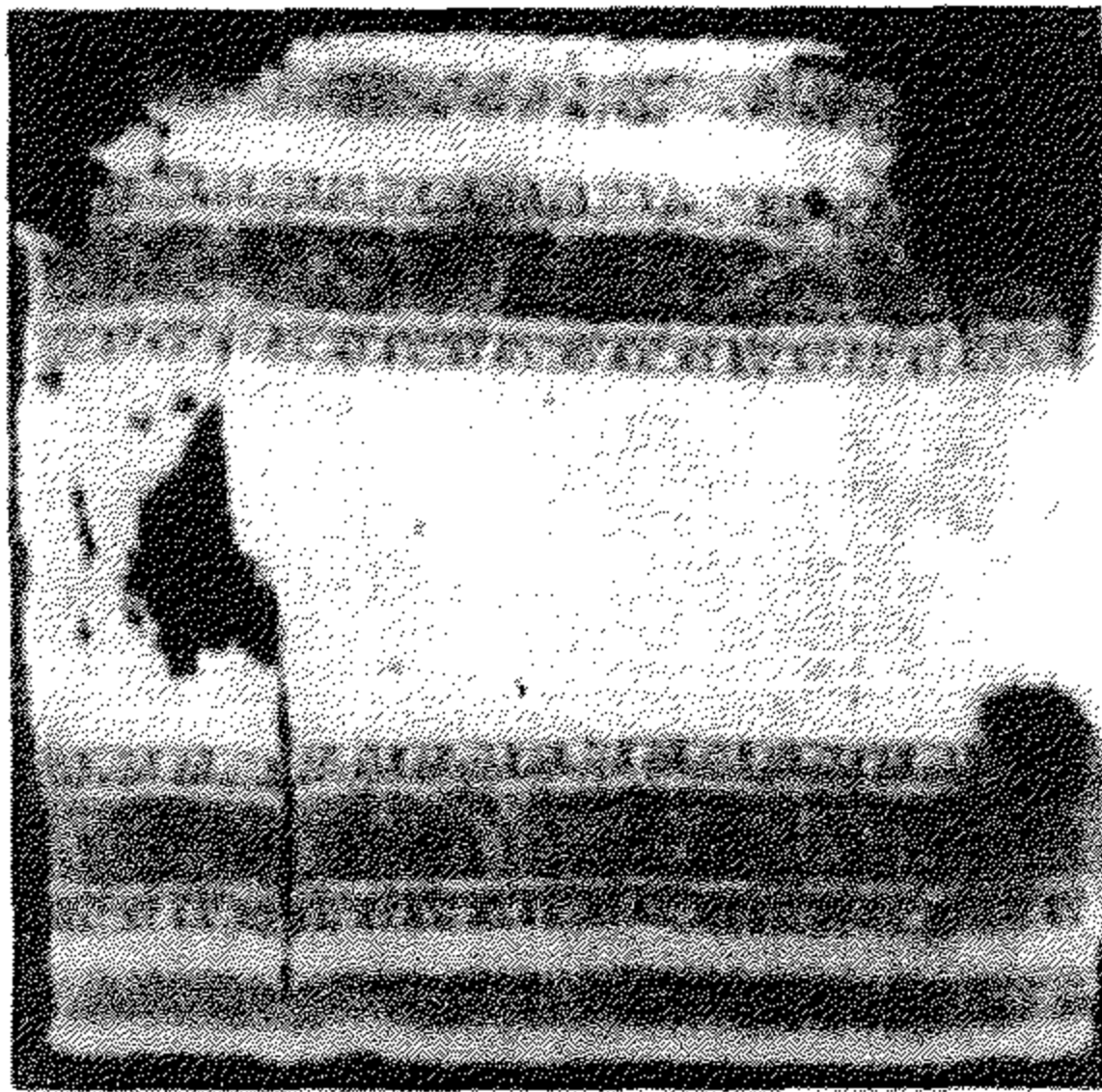
اللوحة رقم (١٢٨)



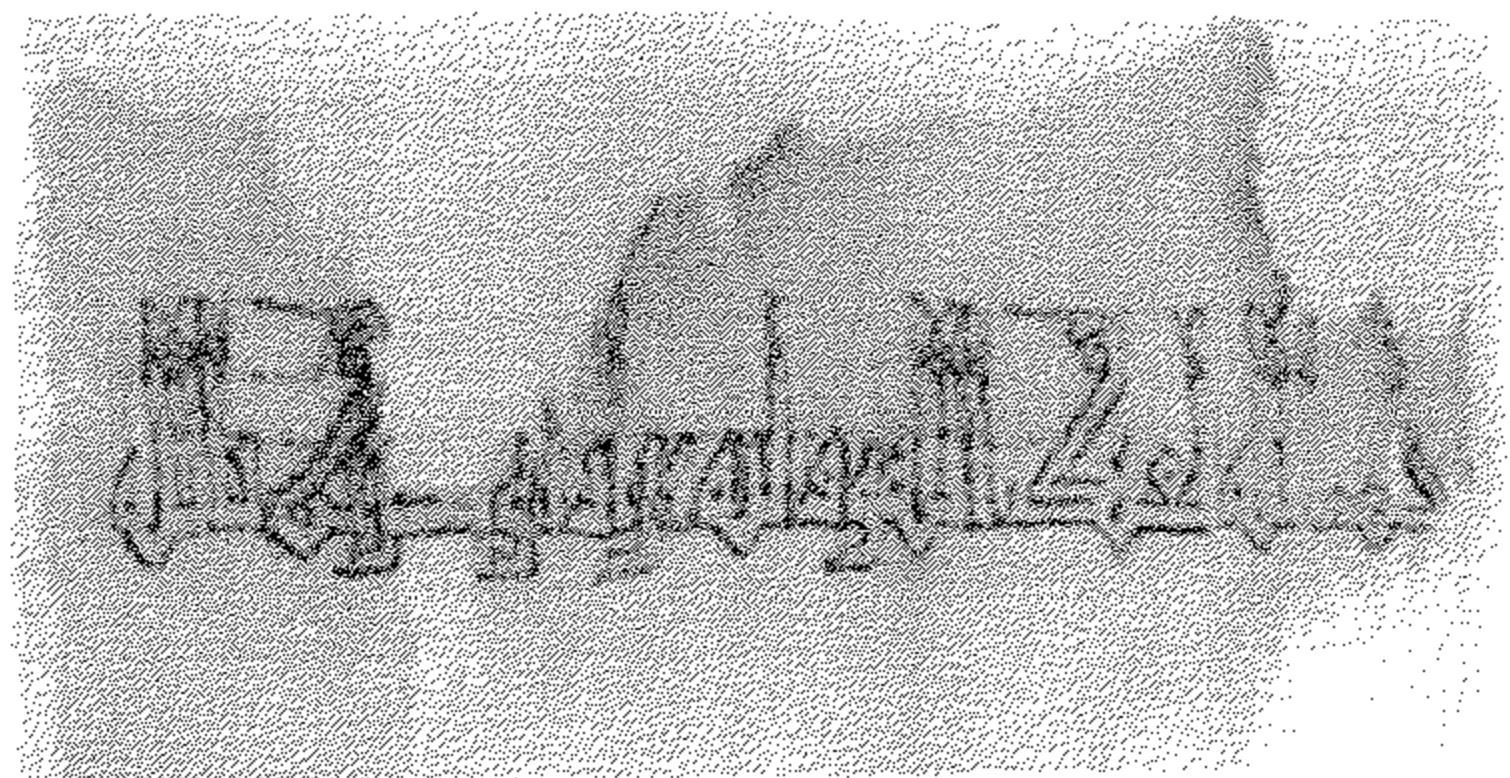
اللوحة رقم (١٢٧)



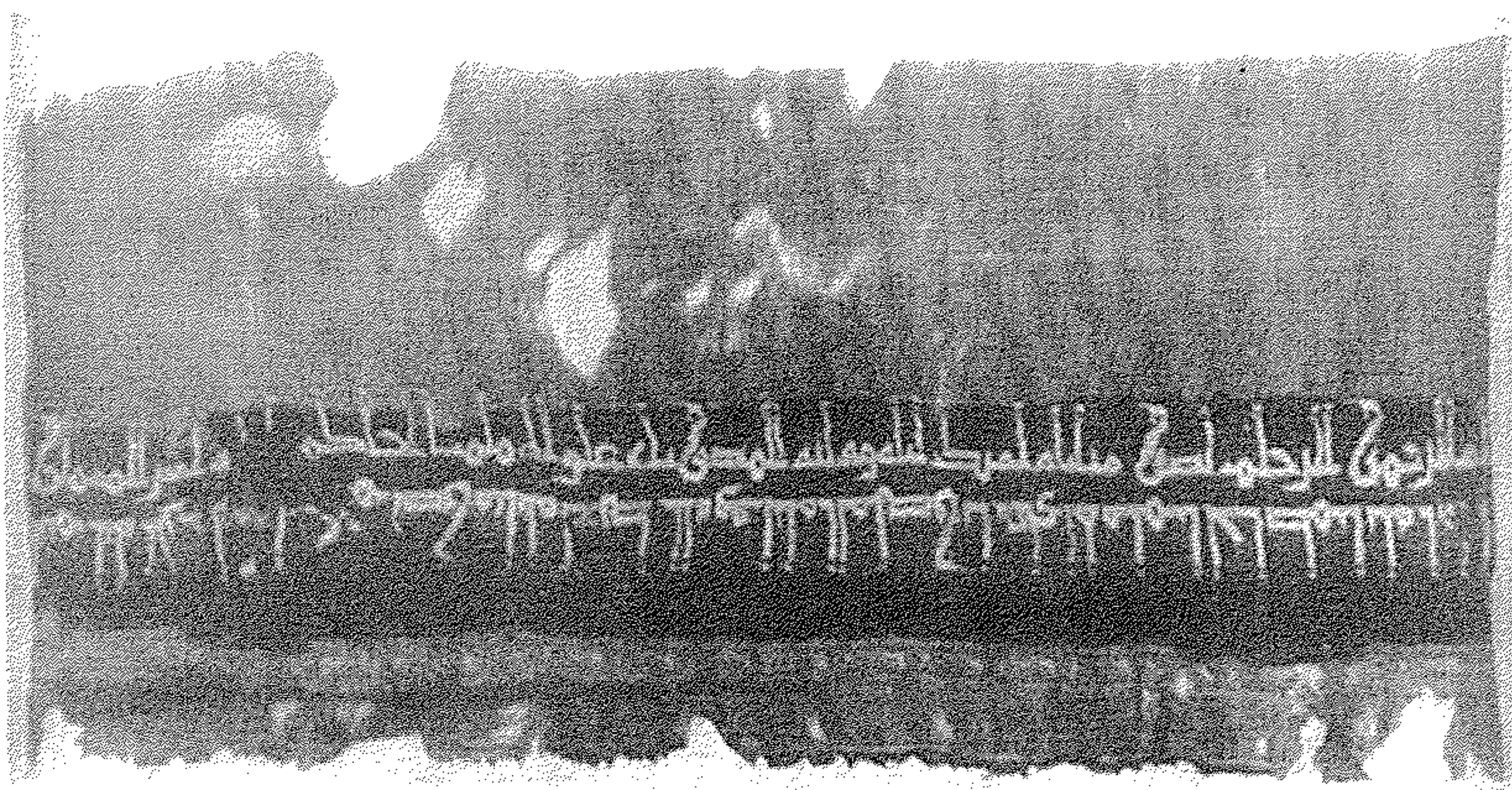
اللوحة رقم (١٢٩)



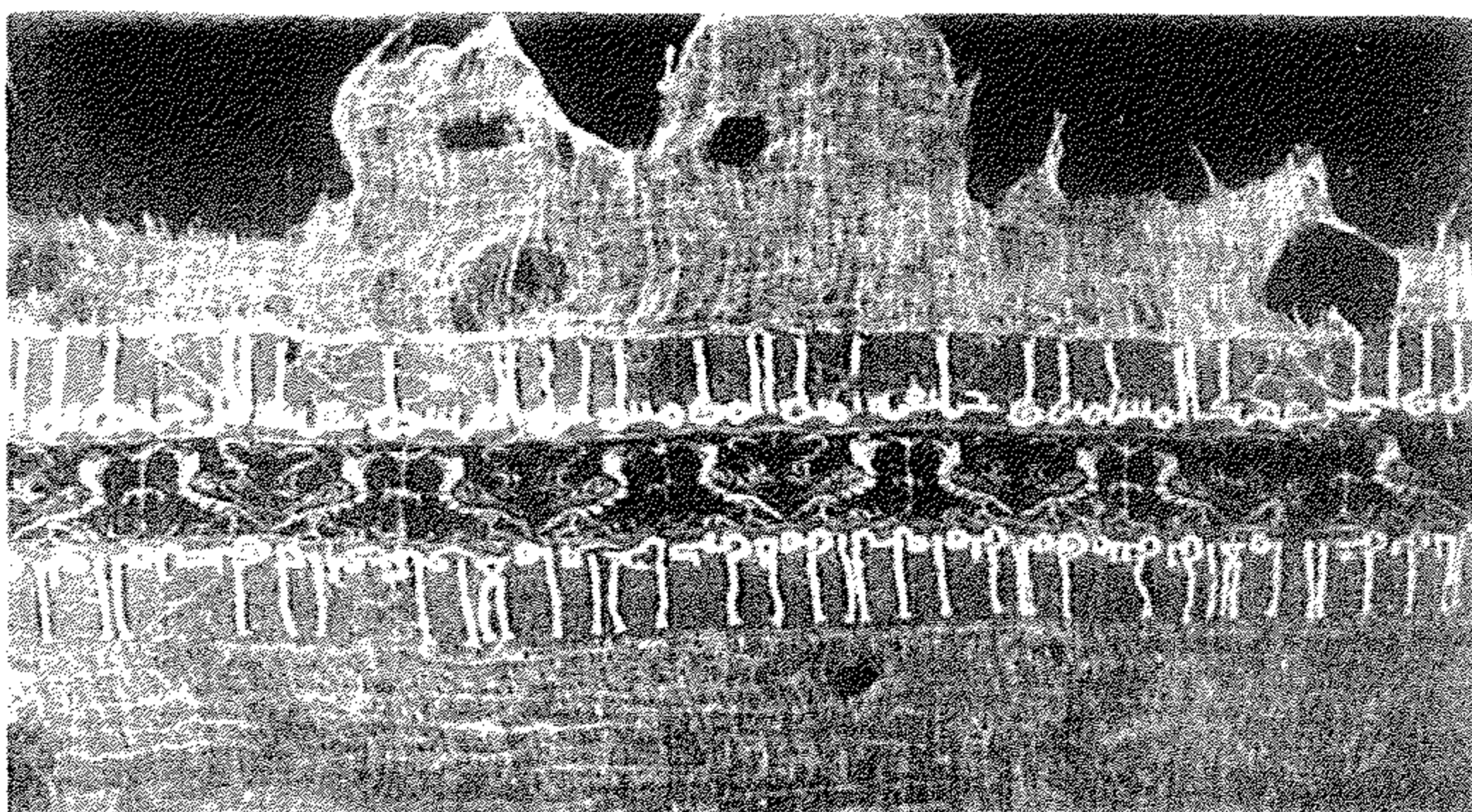
اللوحة رقم (١٣١)



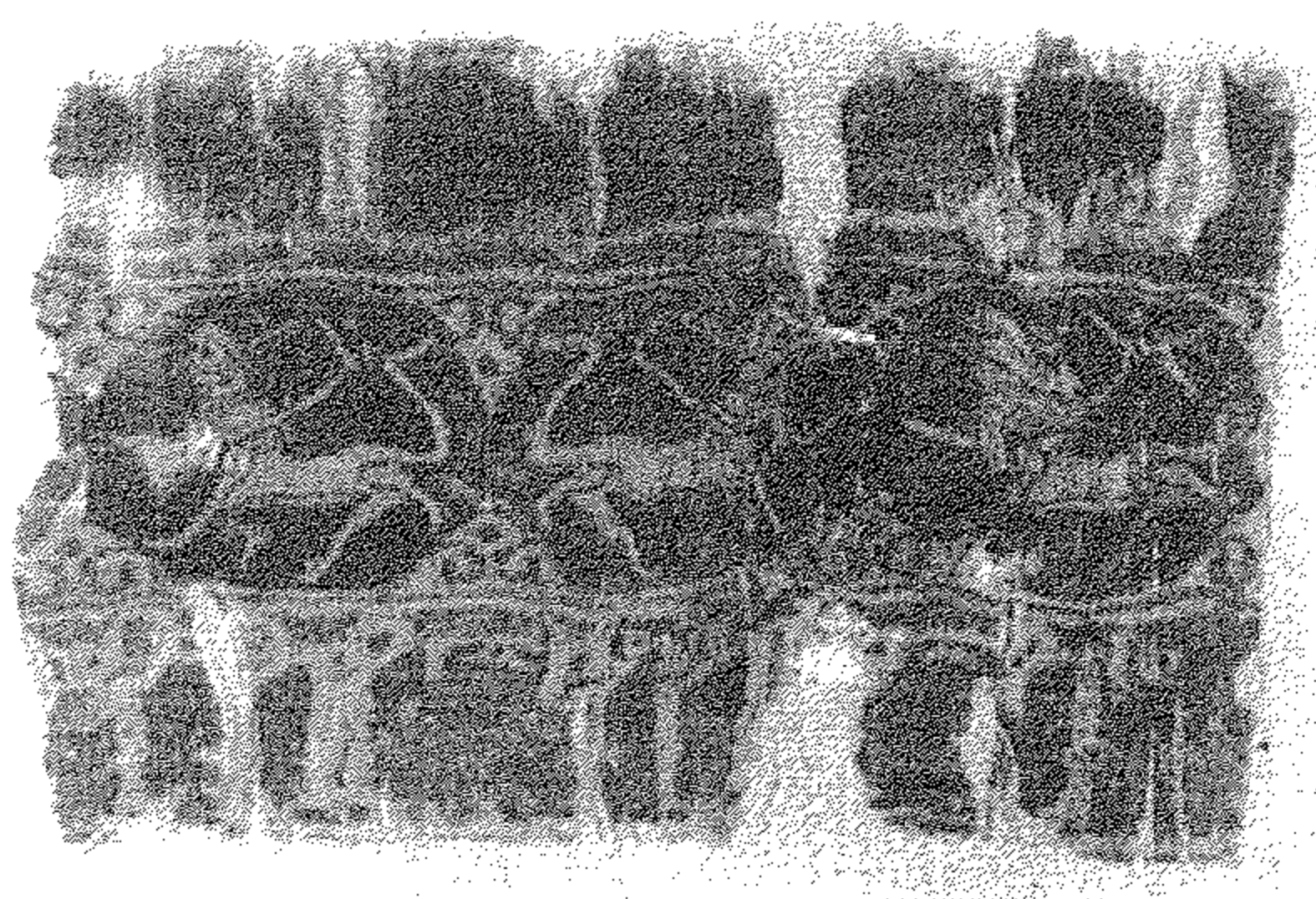
اللوحة رقم (١٣٠)



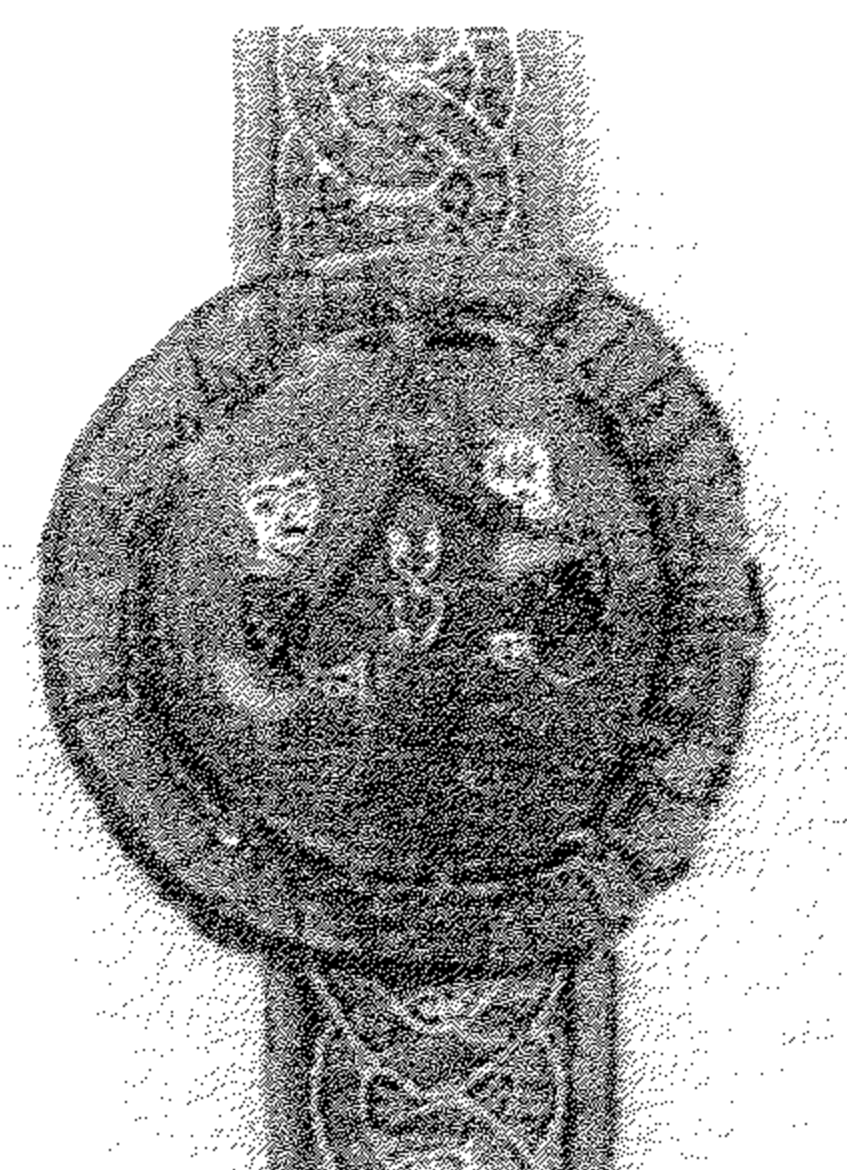
اللوحة رقم (١٣٢)



اللوحة رقم (١٢٢)



اللوحة رقم (١٢٤)



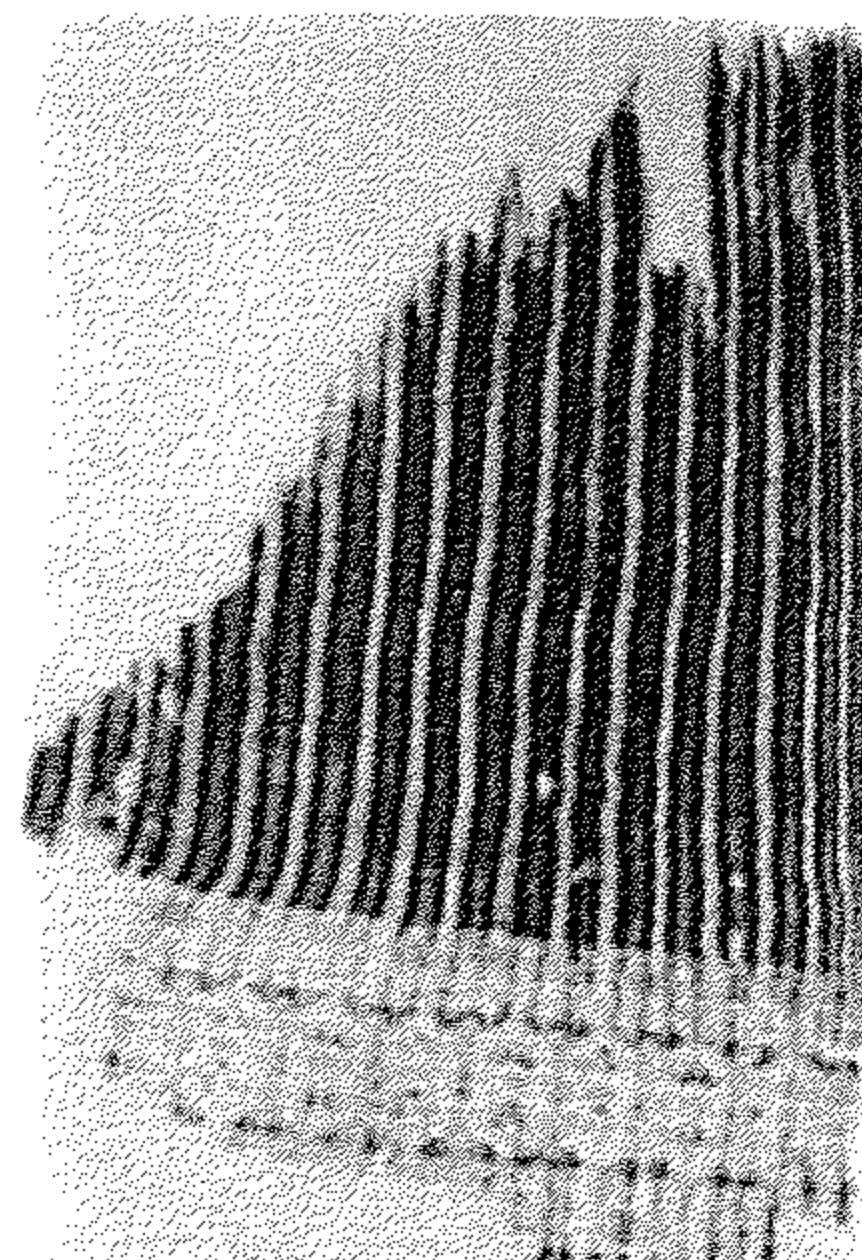
اللوحة رقم (١٢٦)



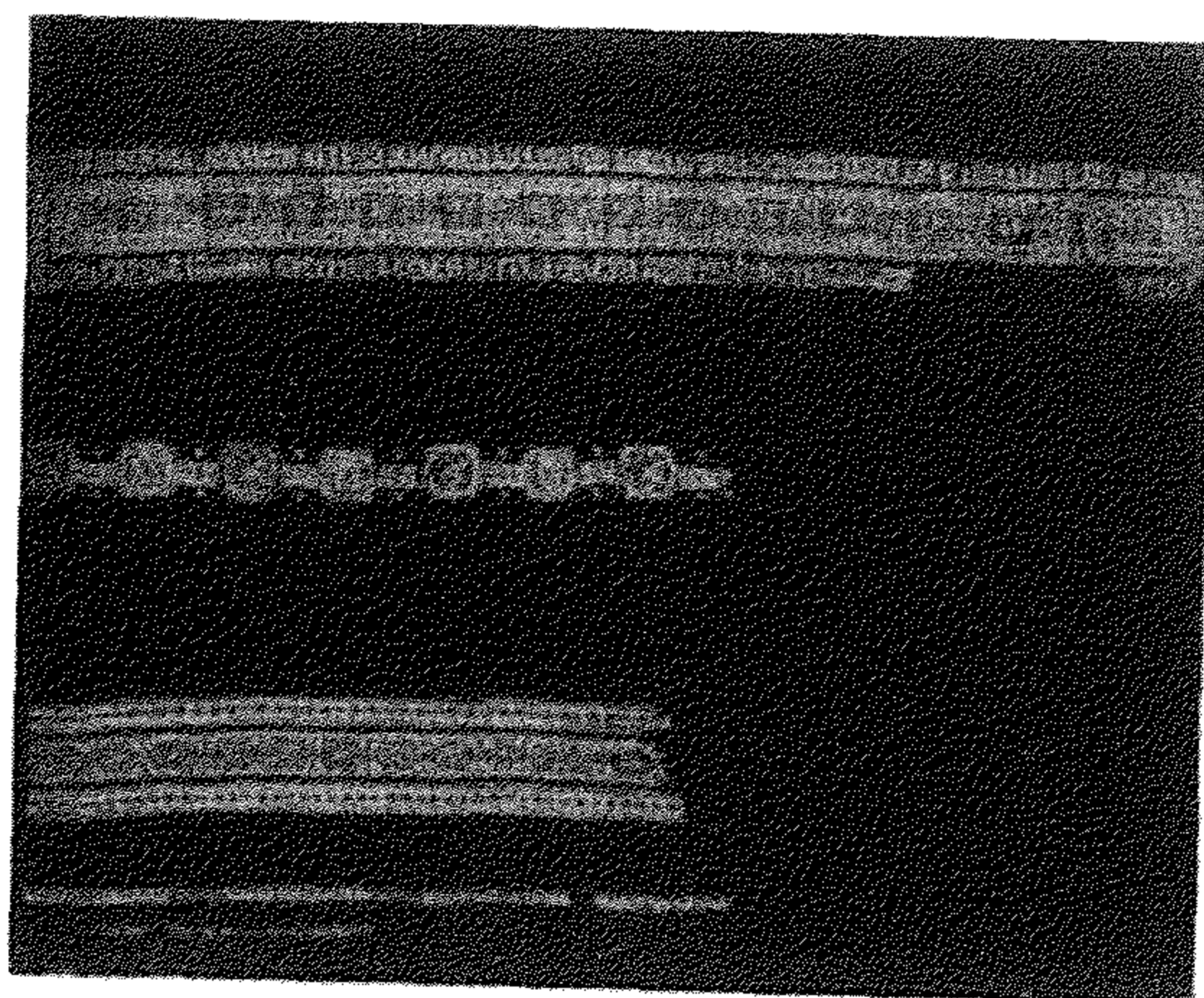
اللوحة رقم (١٢٥)



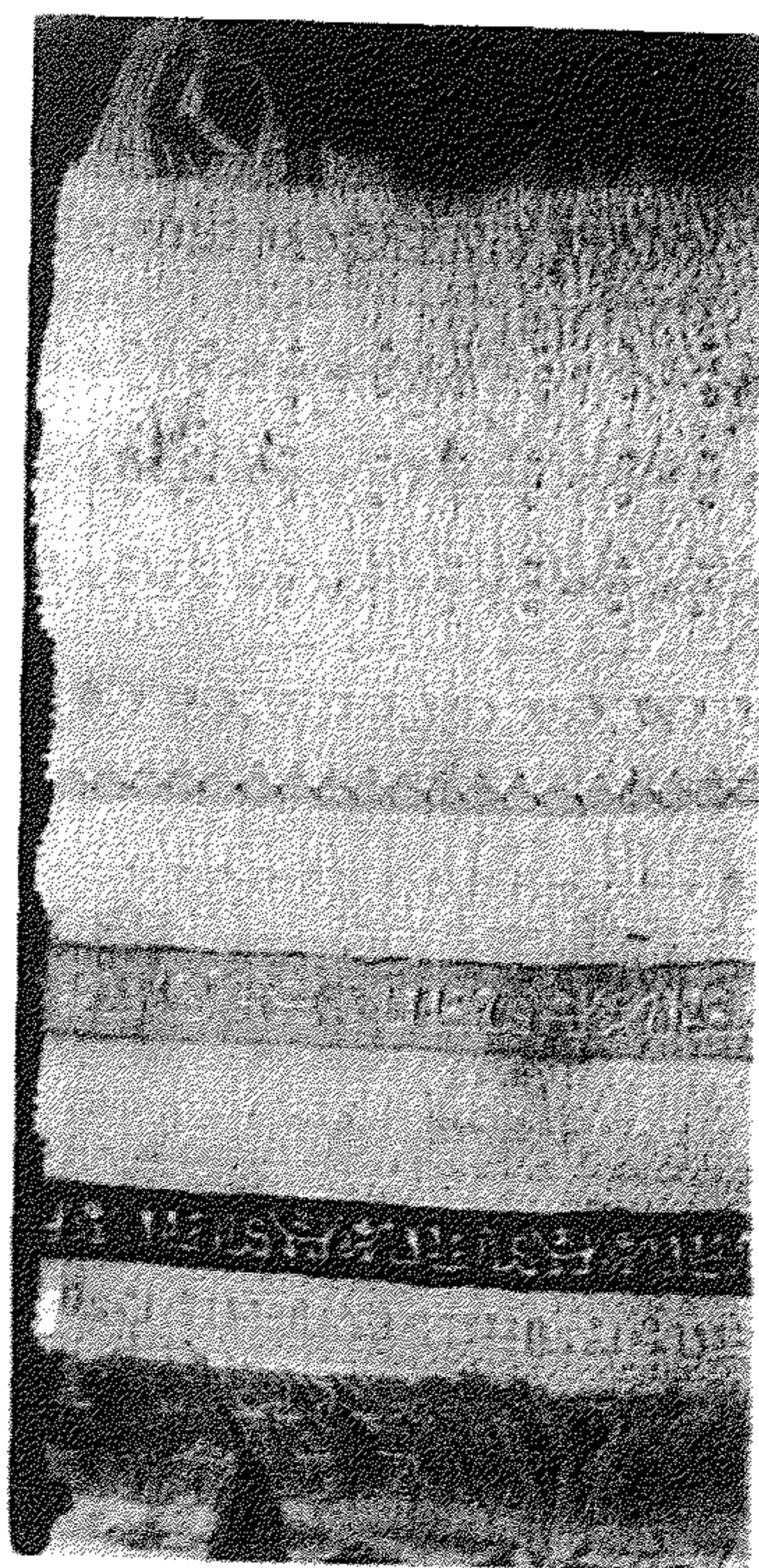
اللوحة رقم (١٣٨)



اللوحة رقم (١٣٧)



اللوحة رقم (١٤٠)



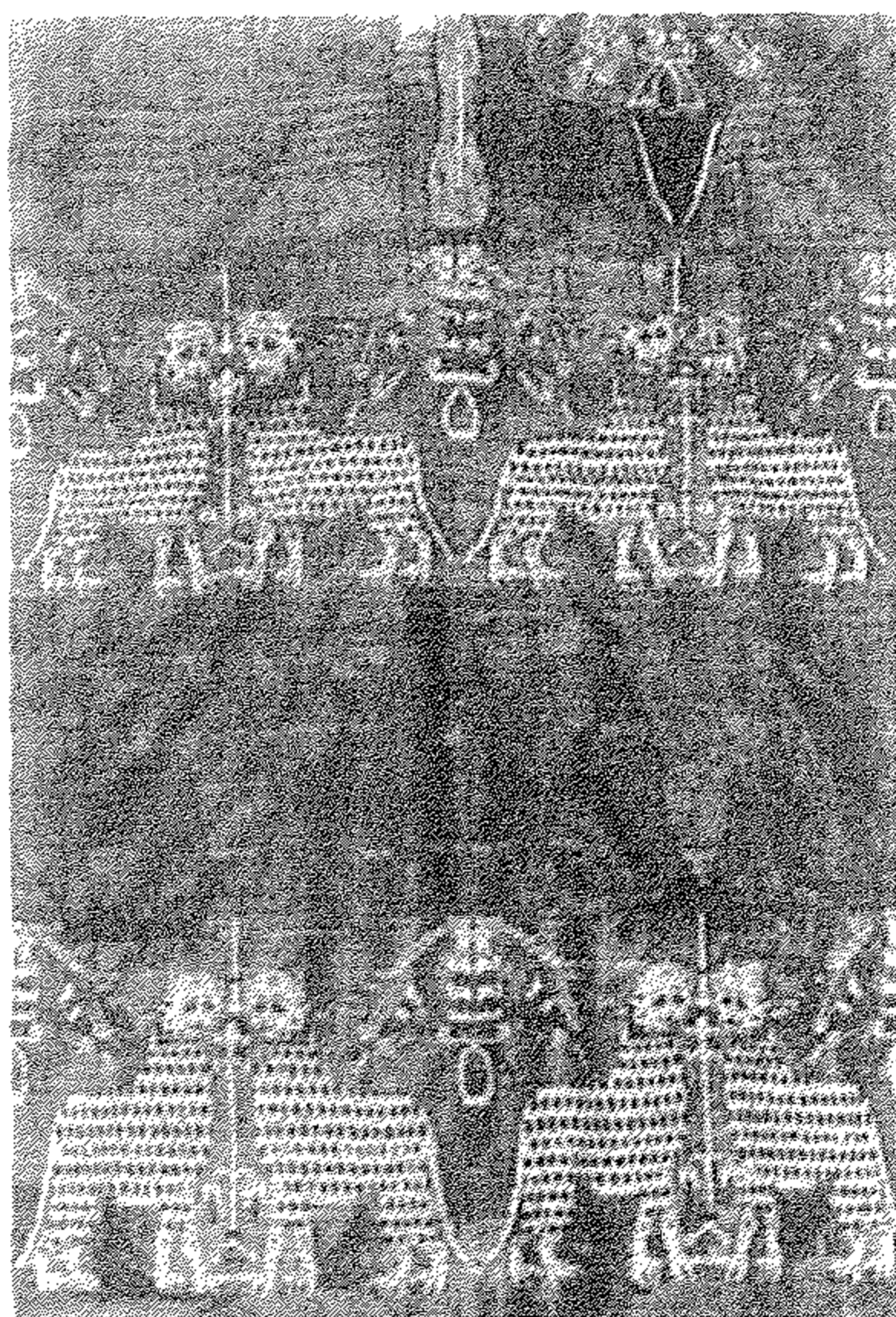
اللوحة رقم (١٣٩)



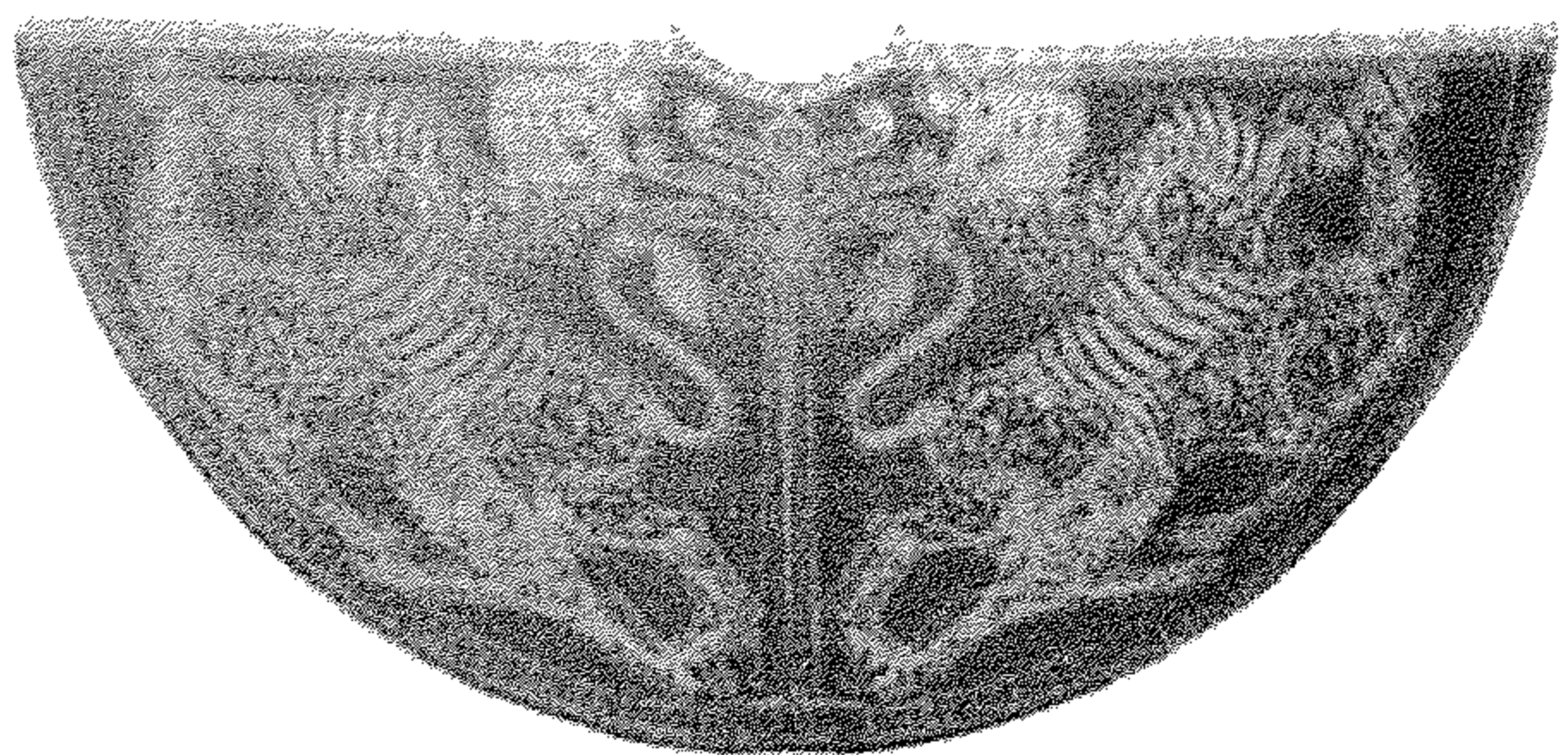
اللوحة رقم (١٤٢)



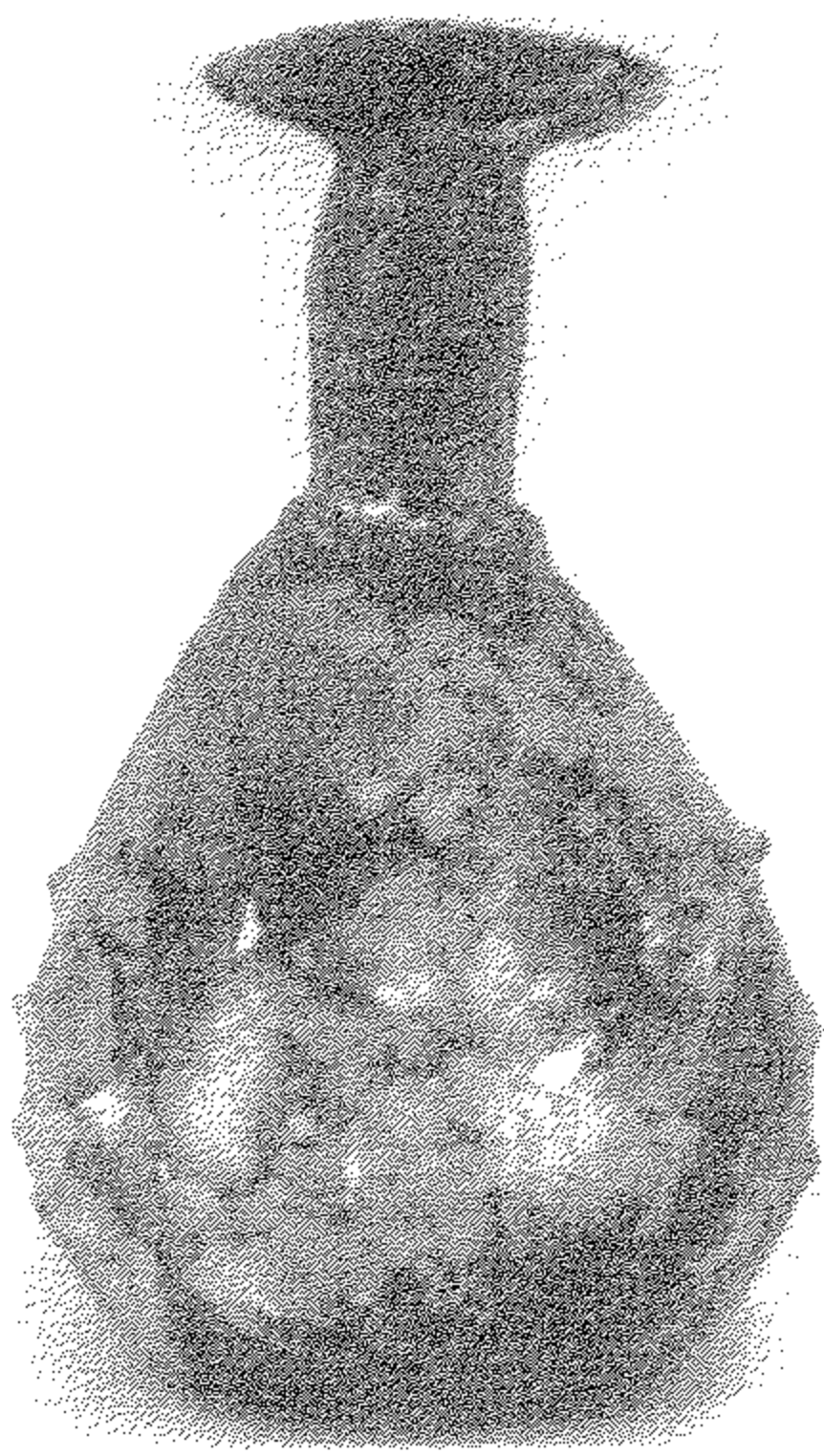
اللوحة رقم (١٤١)



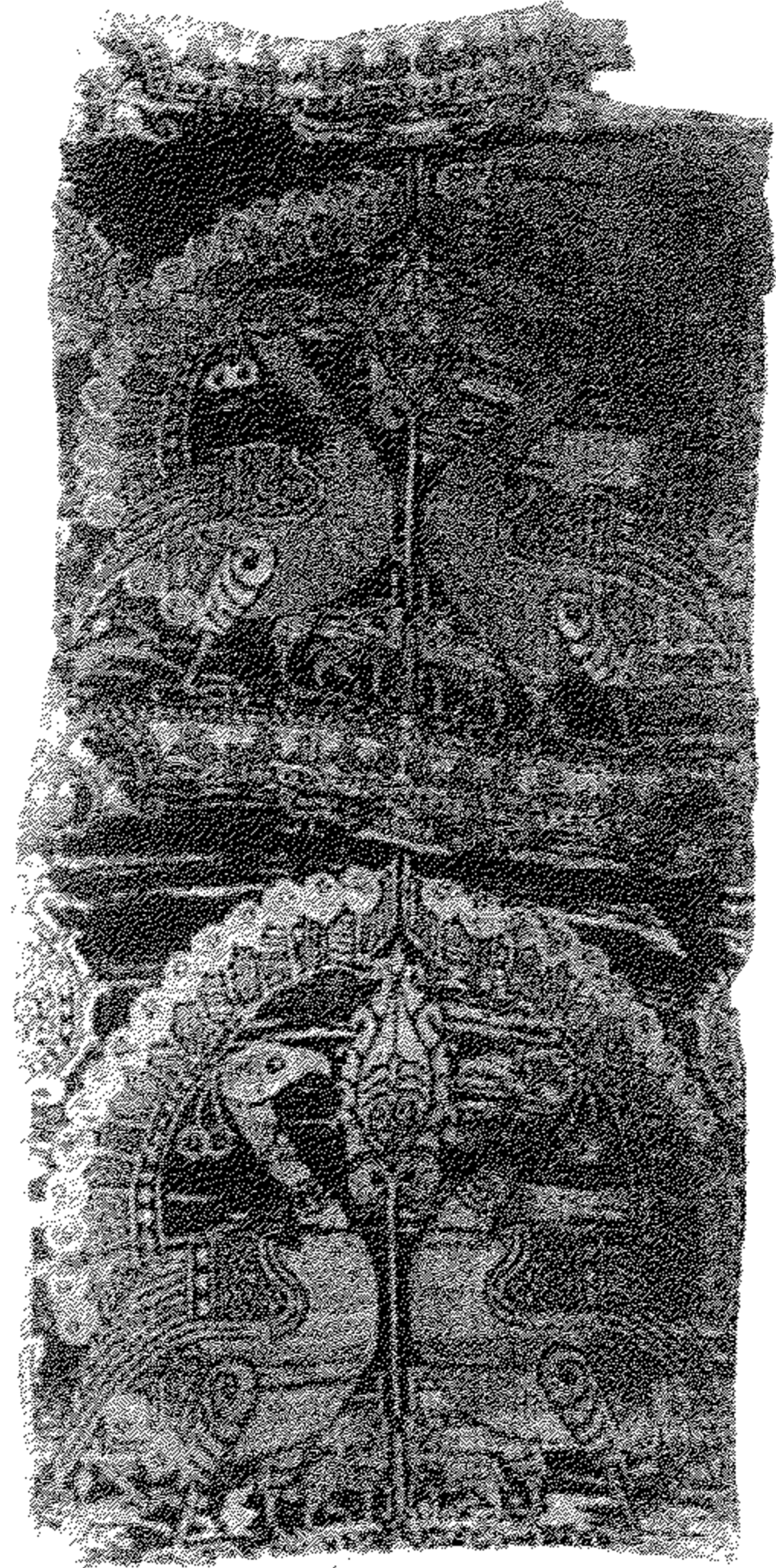
اللوحة رقم (١٤٤)



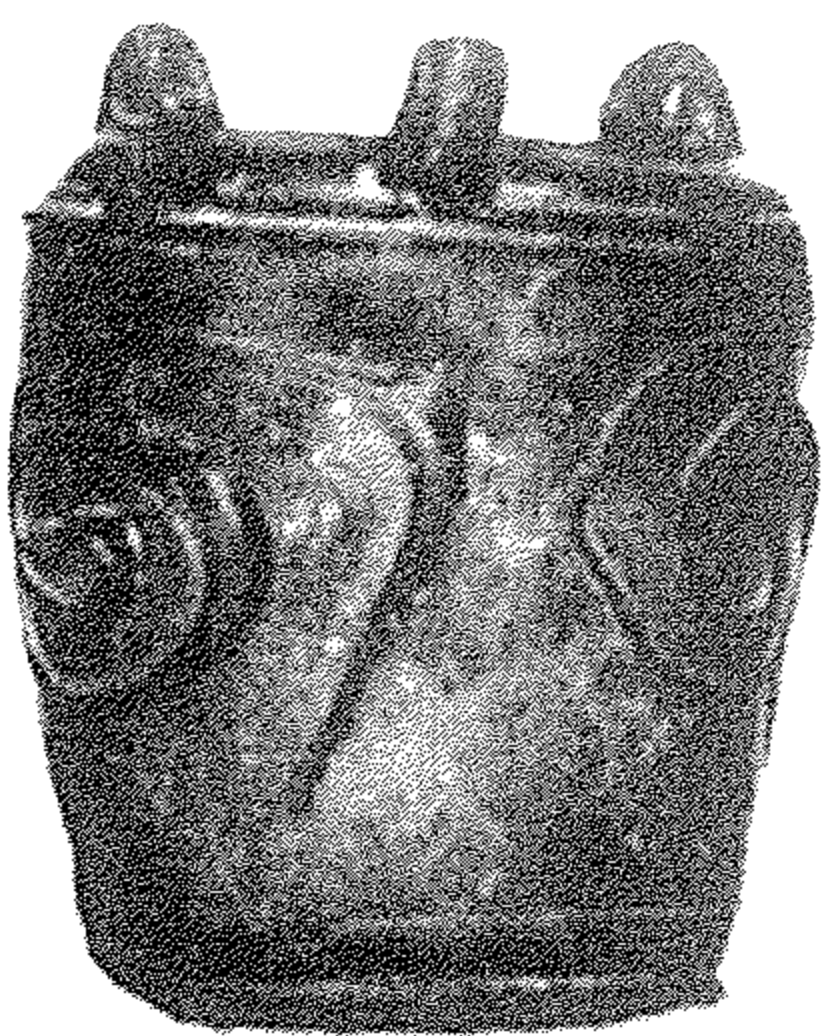
اللوحة رقم (١٤٣)



اللوحة رقم (١٤٦)



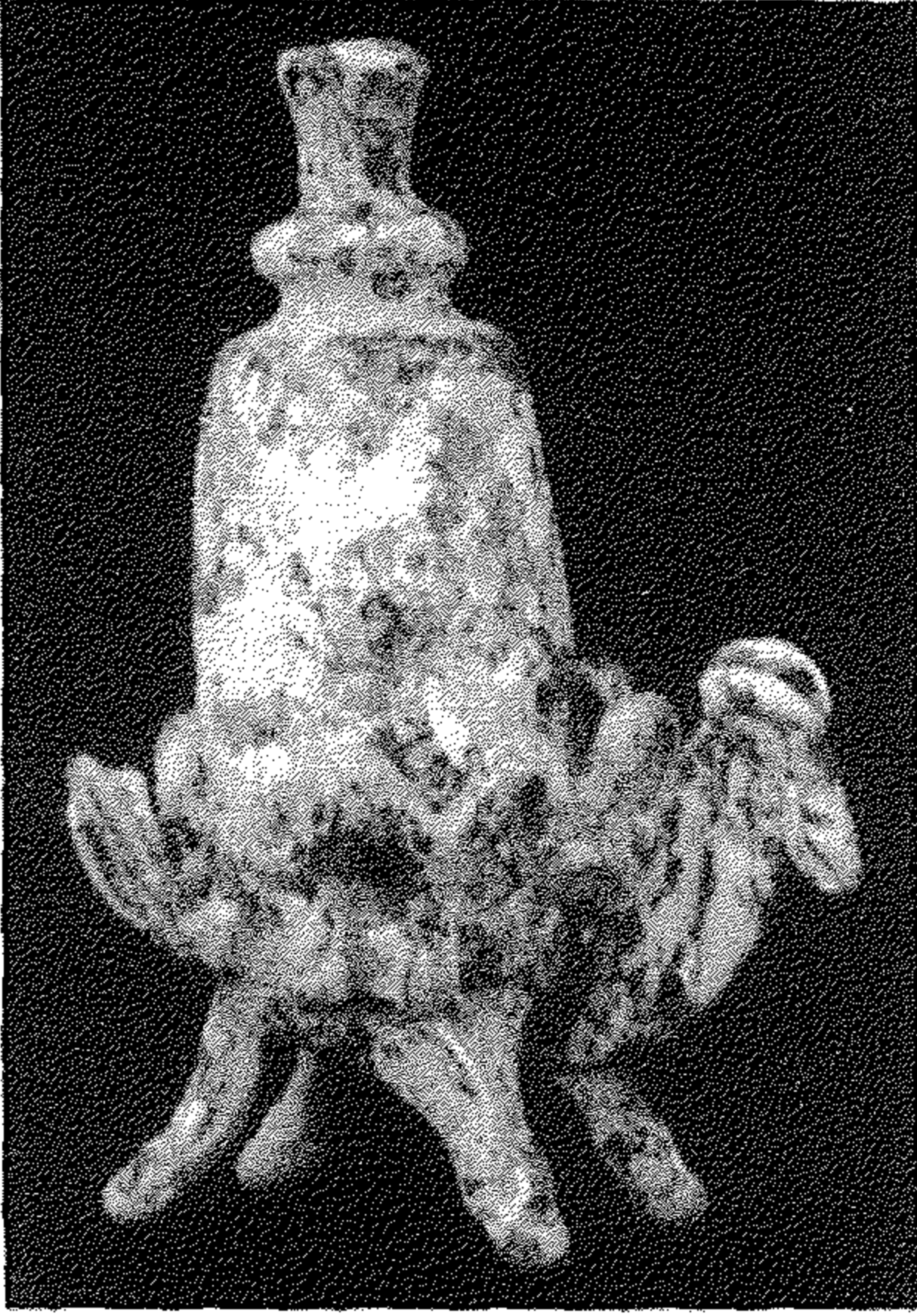
اللوحة رقم (١٤٥)



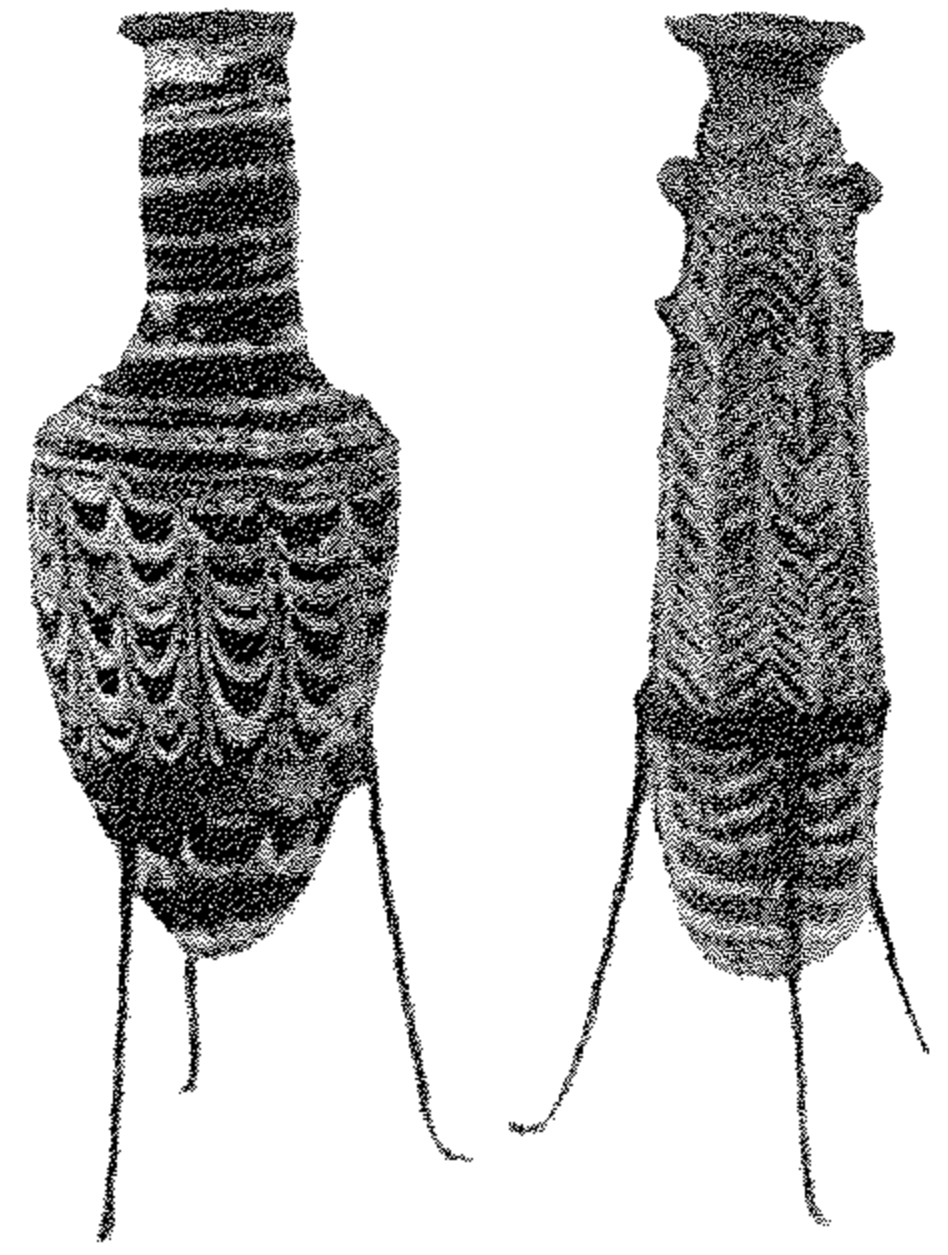
اللوحة رقم (١٤٨)



اللوحة رقم (١٤٧)



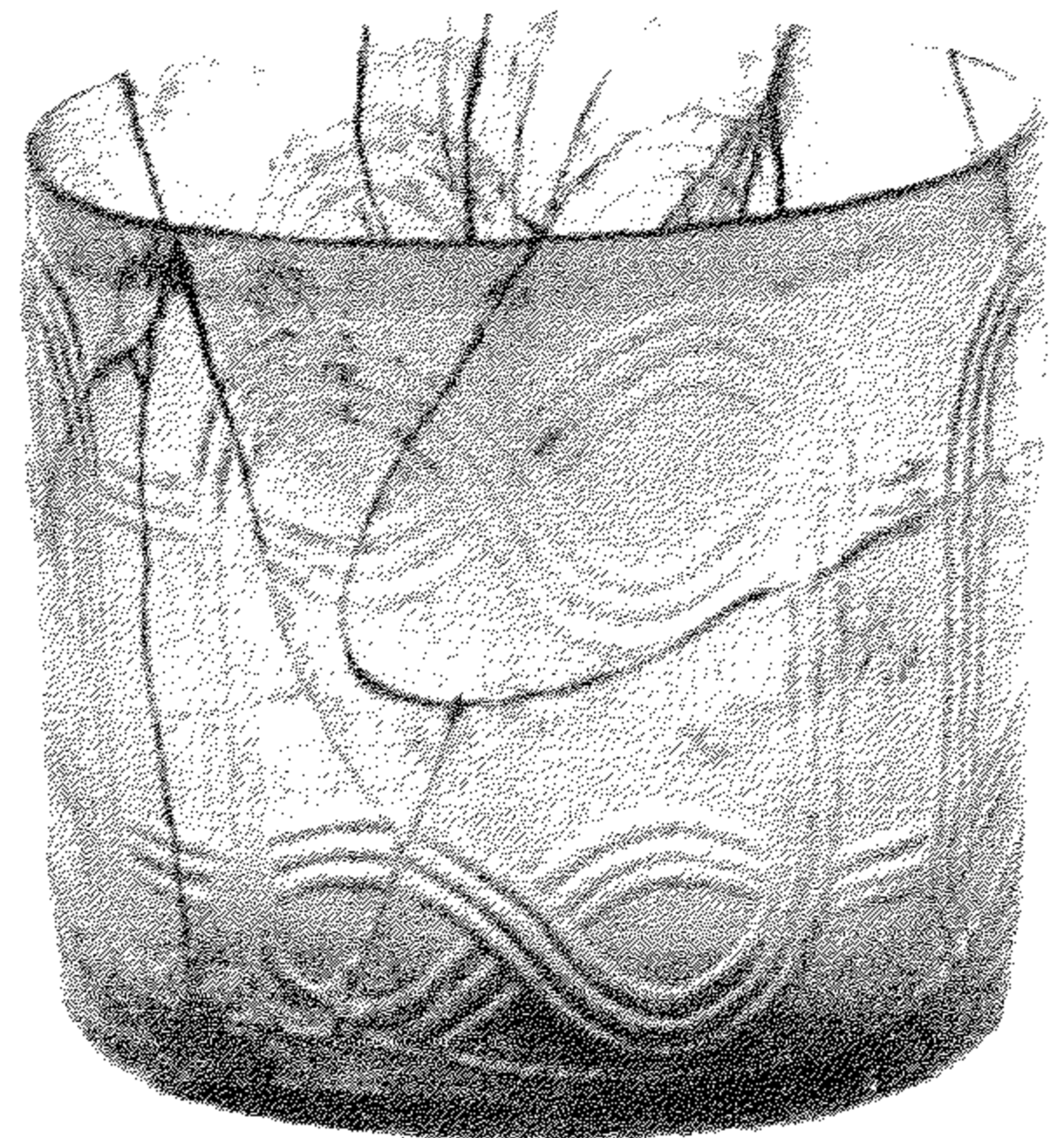
اللوحة رقم (١٥٠)



اللوحة رقم (١٤٩)



اللوحة رقم (١٥٢)



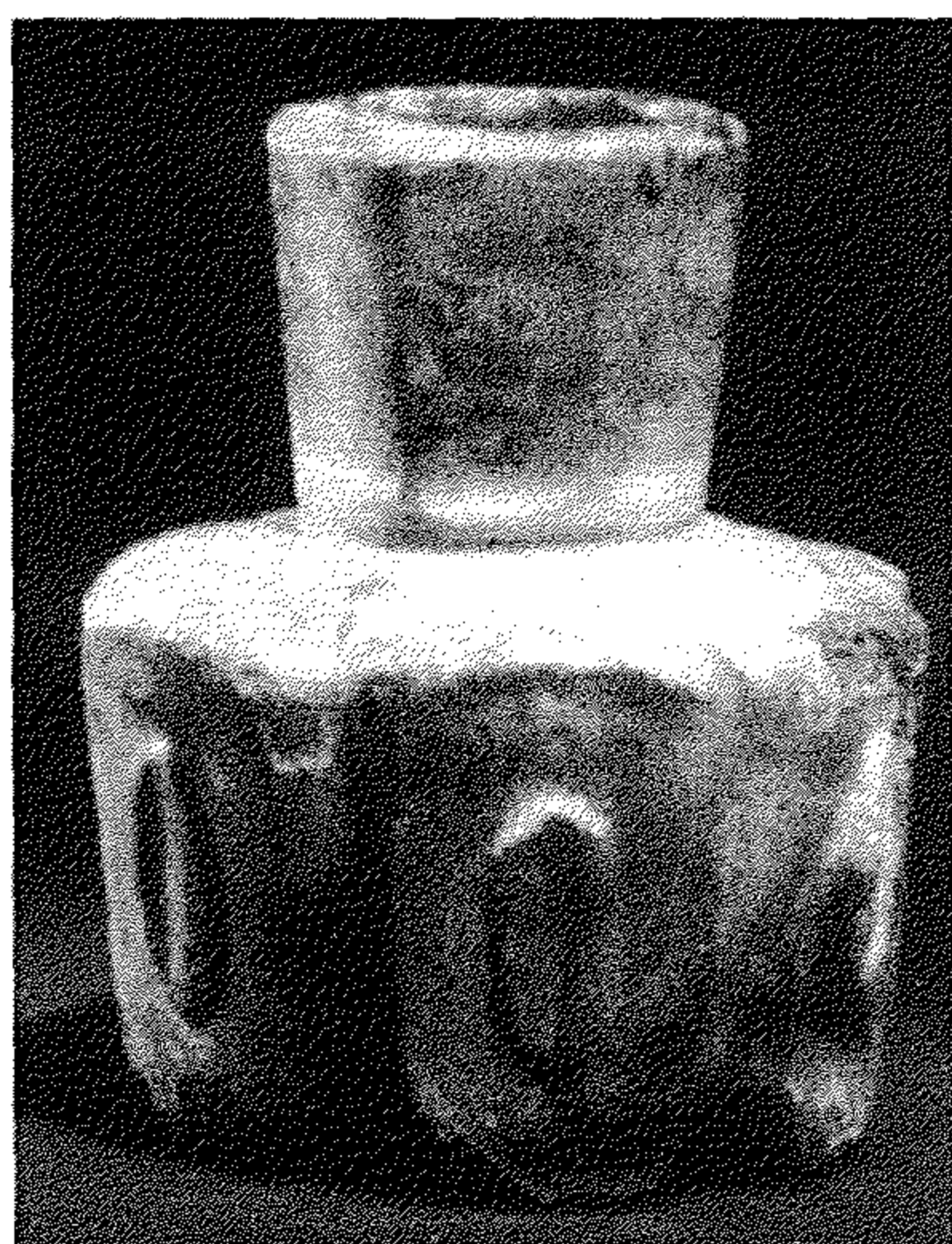
اللوحة رقم (١٥١)



اللوحة رقم (١٥٤)



اللوحة رقم (١٥٣)



اللوحة رقم (١٥٦)



اللوحة رقم (١٥٥)

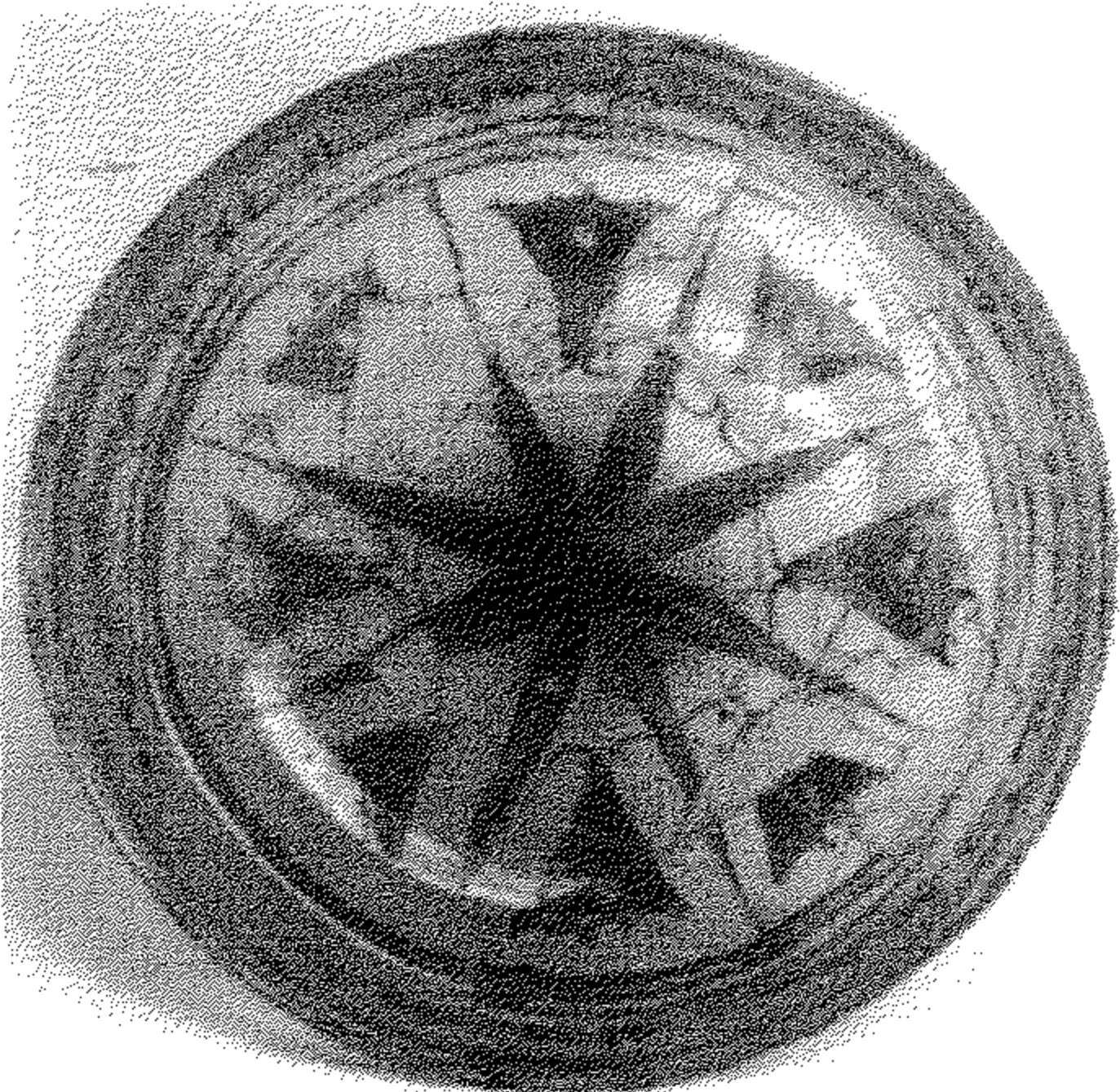
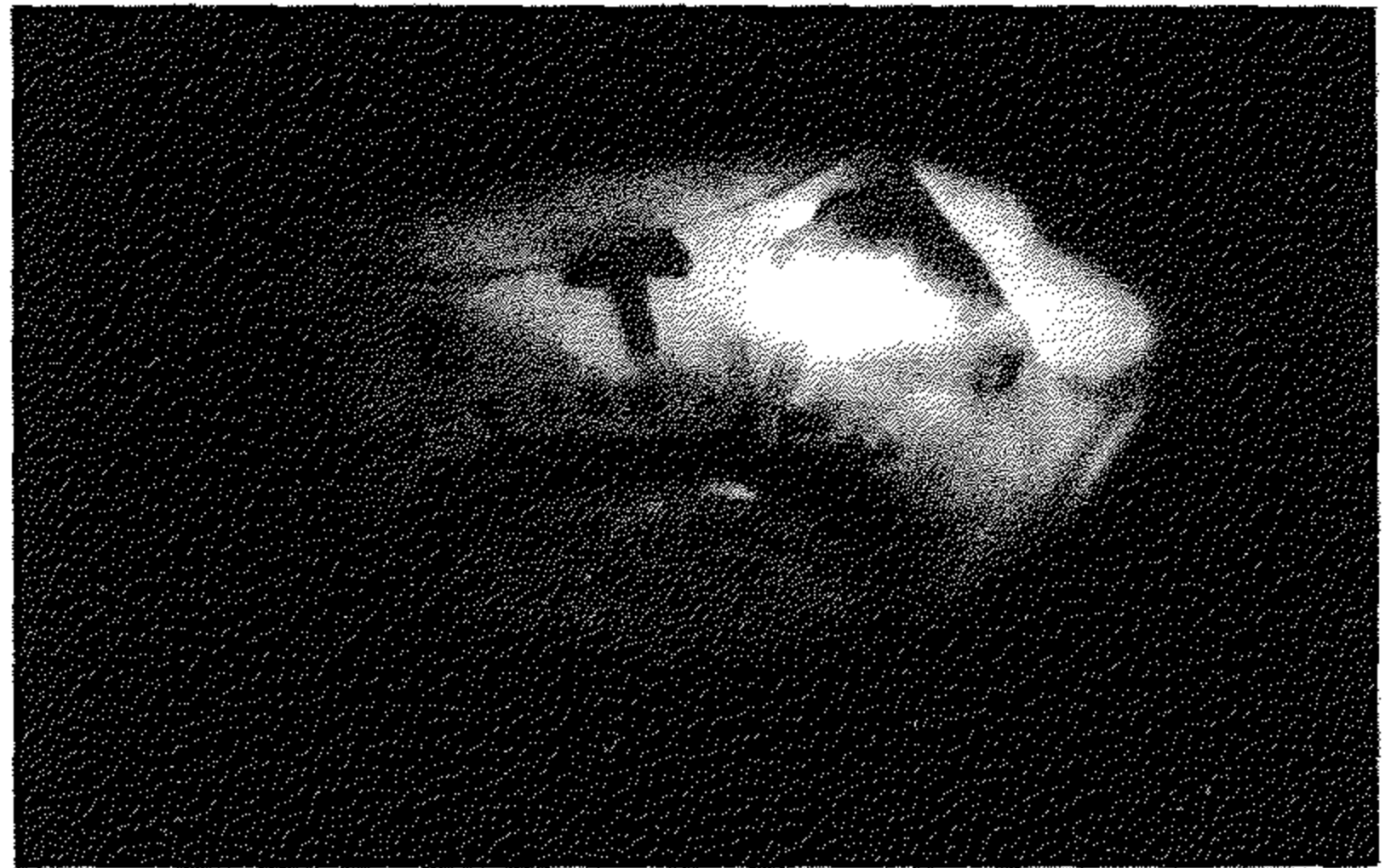


اللوحة رقم (١٥٨)



اللوحة رقم (١٥٧)

اللوحة رقم (١٥٩)



اللوحة رقم (١٦٠)



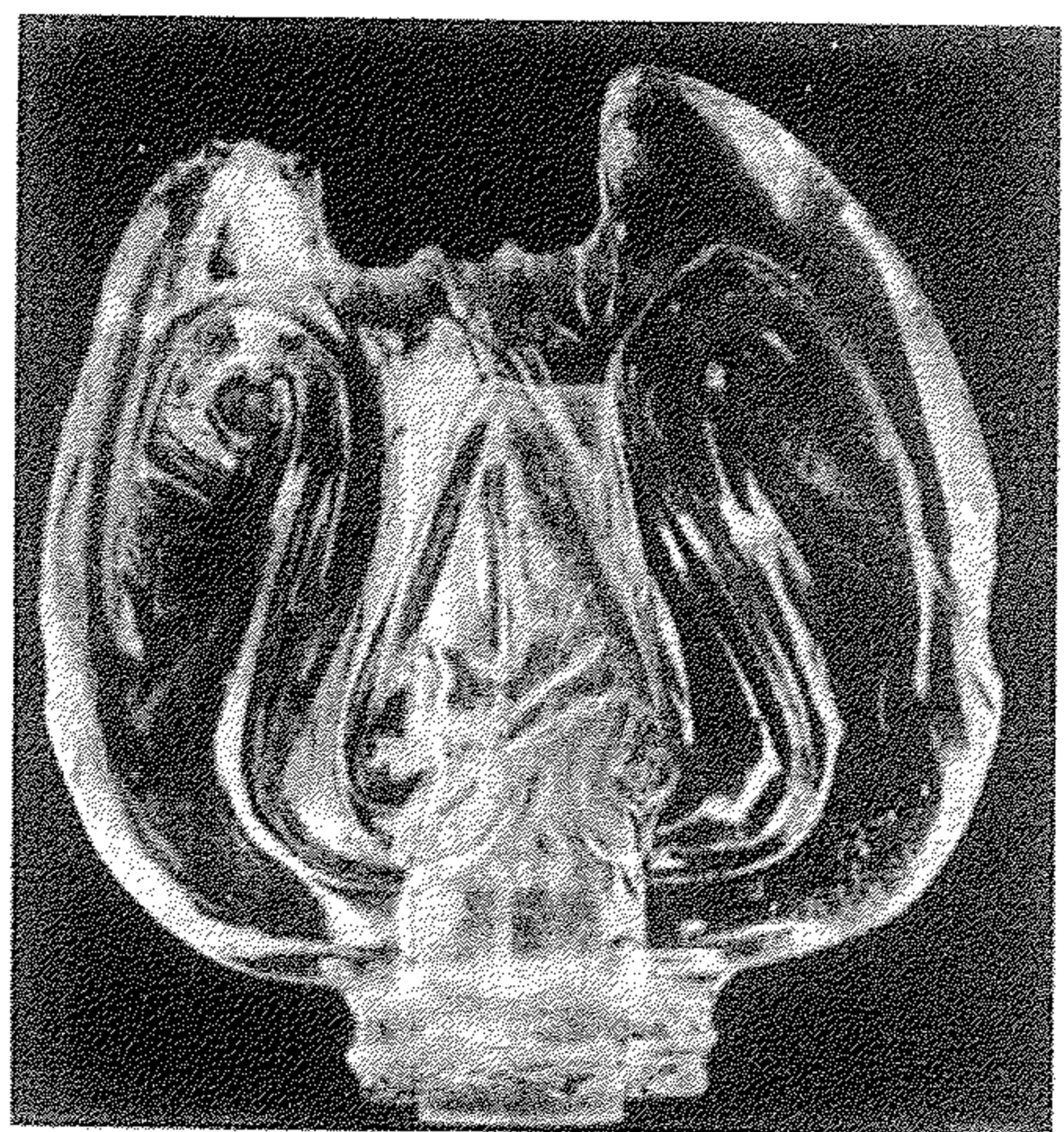
اللوحة رقم (١٦٢)



اللوحة رقم (١٦١)



اللوحة رقم (١٦٤)



اللوحة رقم (١٦٣)



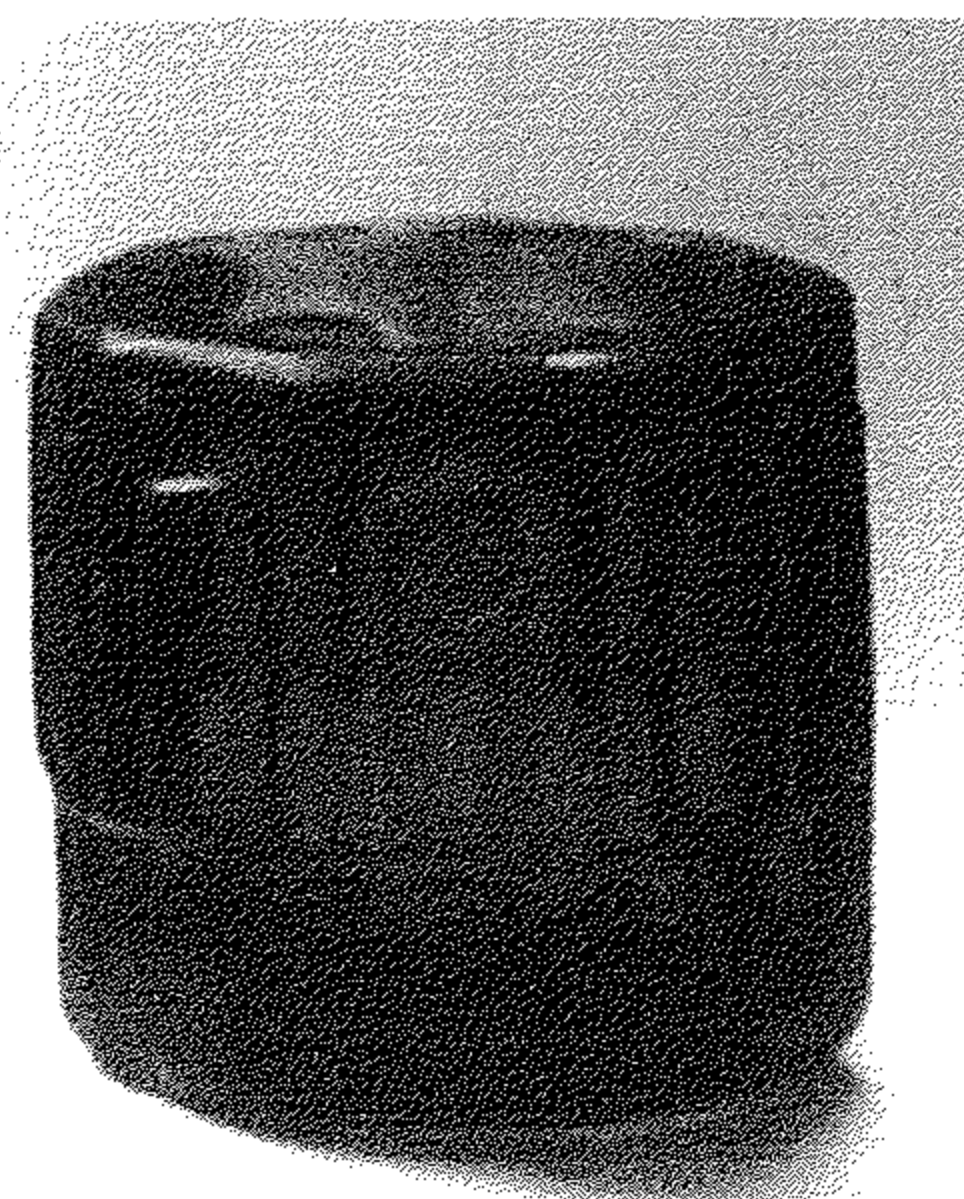
اللوحة رقم (١٦٦)



اللوحة رقم (١٦٥)



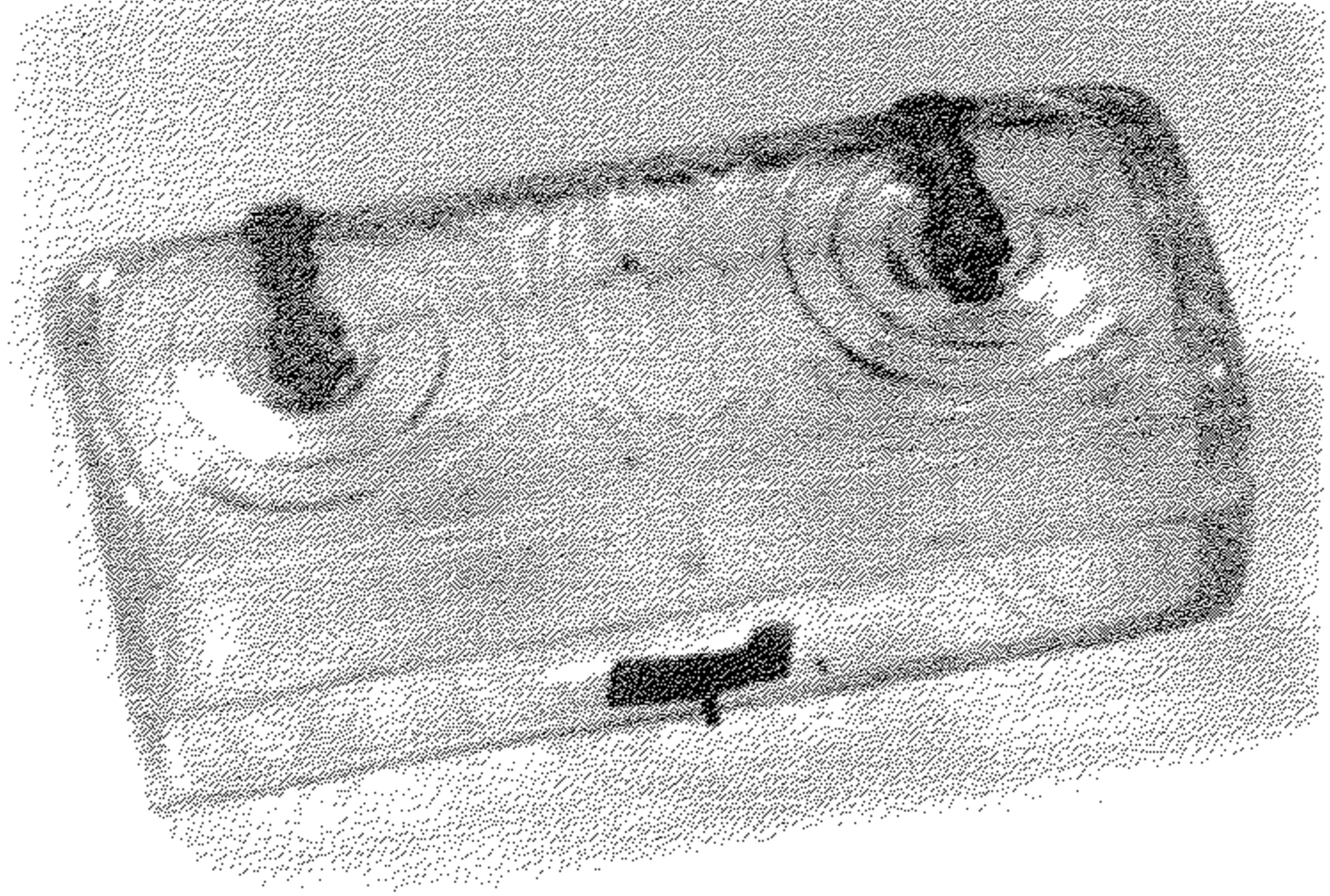
اللوحة رقم (١٦٨)



اللوحة رقم (١٦٧)



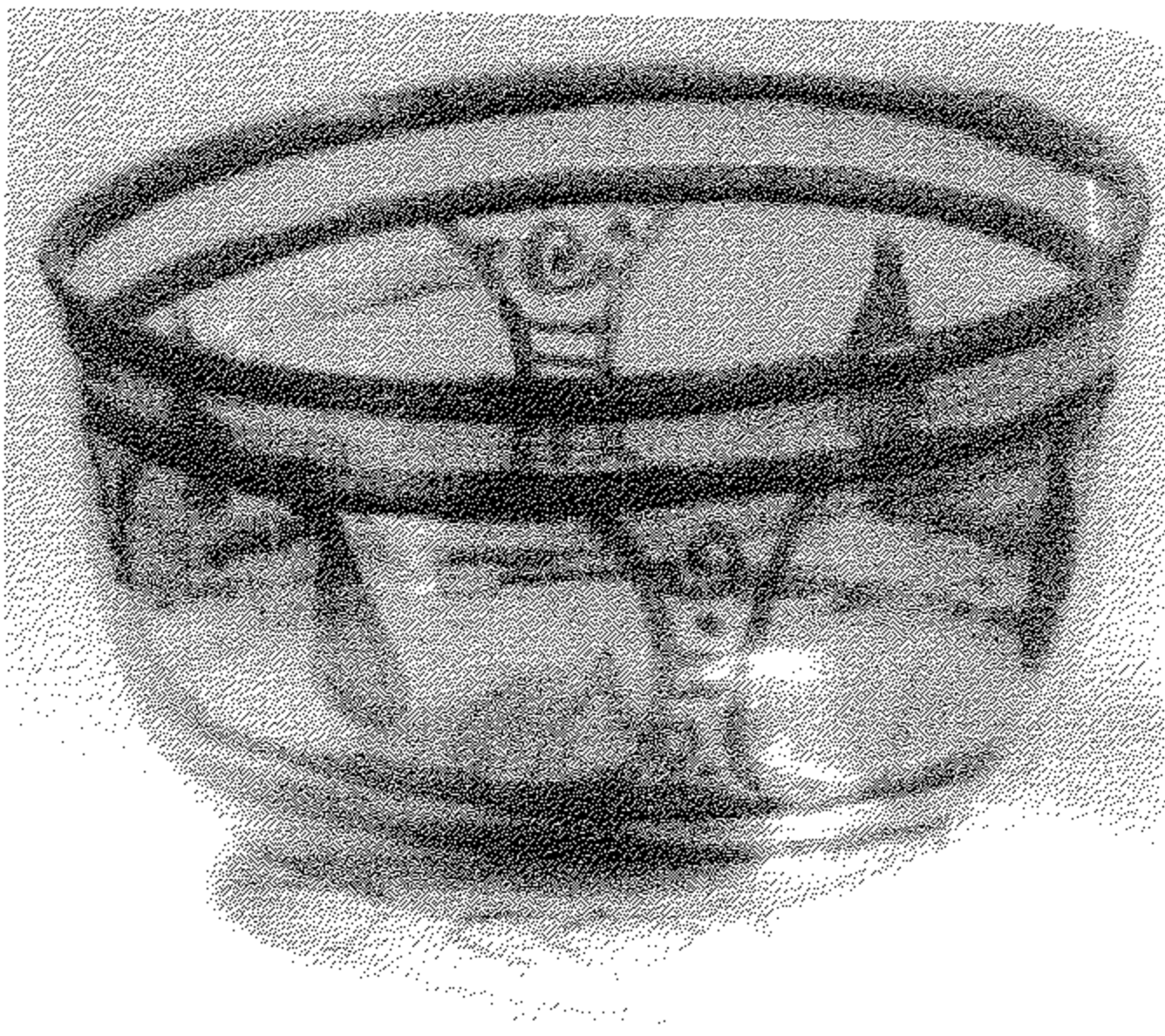
اللوحة رقم (١٧٠)



اللوحة رقم (١٦٩)



اللوحة رقم (١٧١)



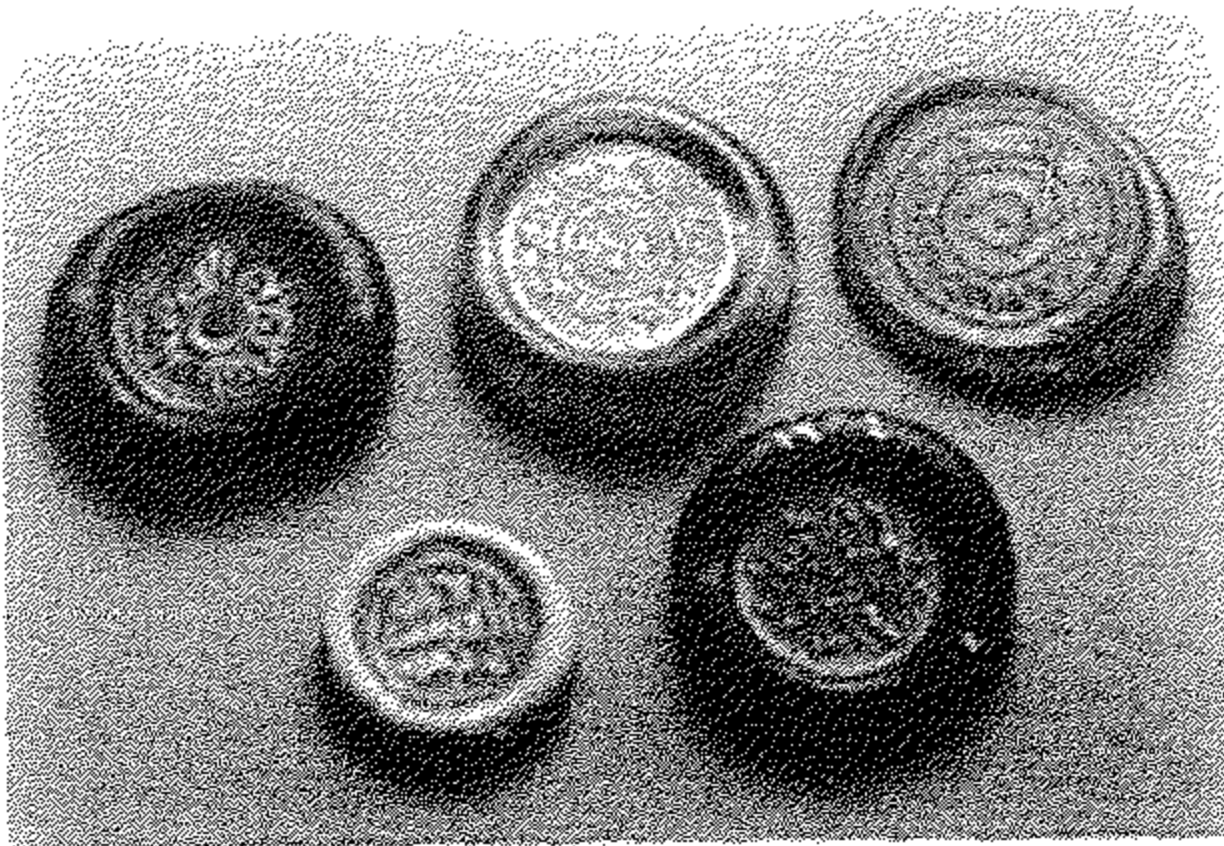
اللوحة رقم (١٧٢)



اللوحة رقم (١٧٤)



اللوحة رقم (١٧٢)



اللوحة رقم (١٧٦)



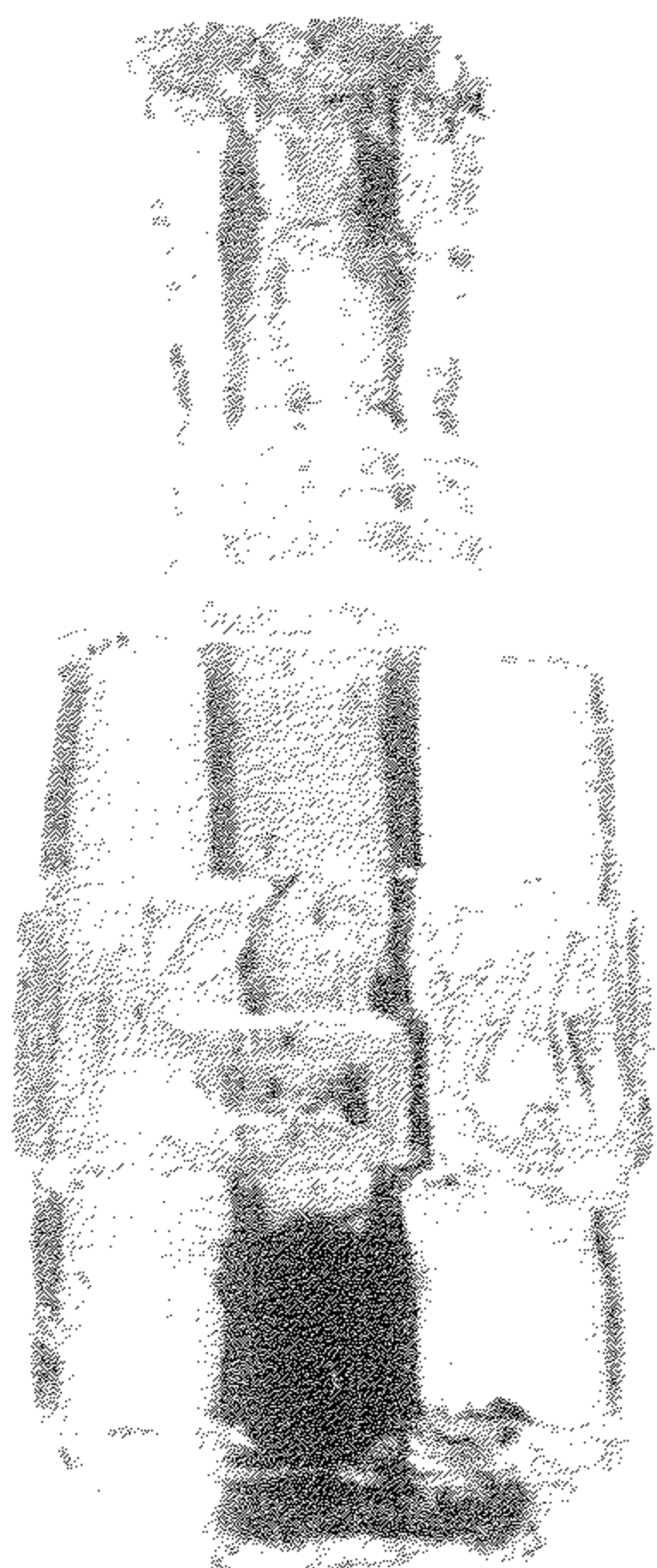
اللوحة رقم (١٧٥)



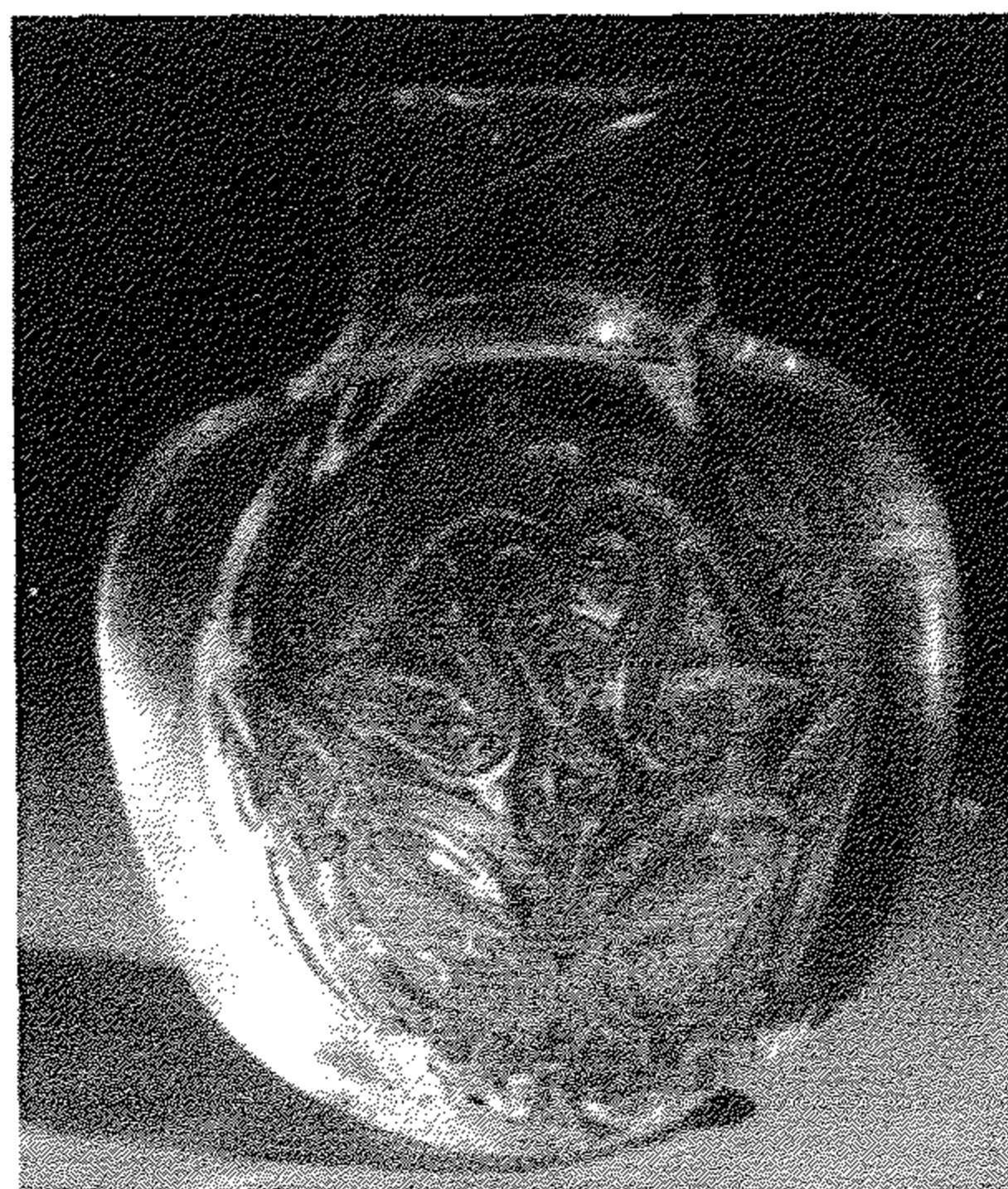
اللوحة رقم (١٧٨)



اللوحة رقم (١٧٧)

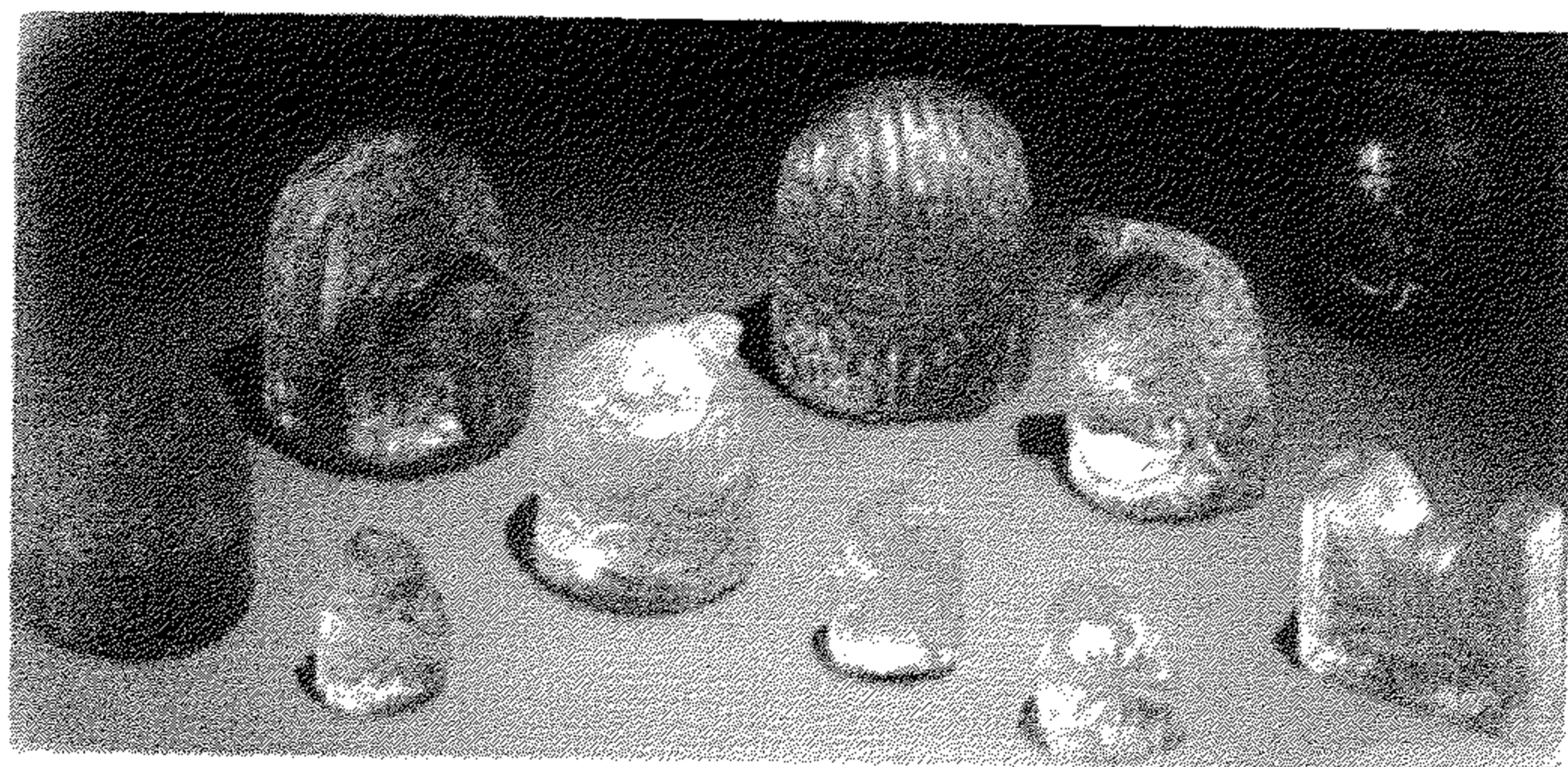
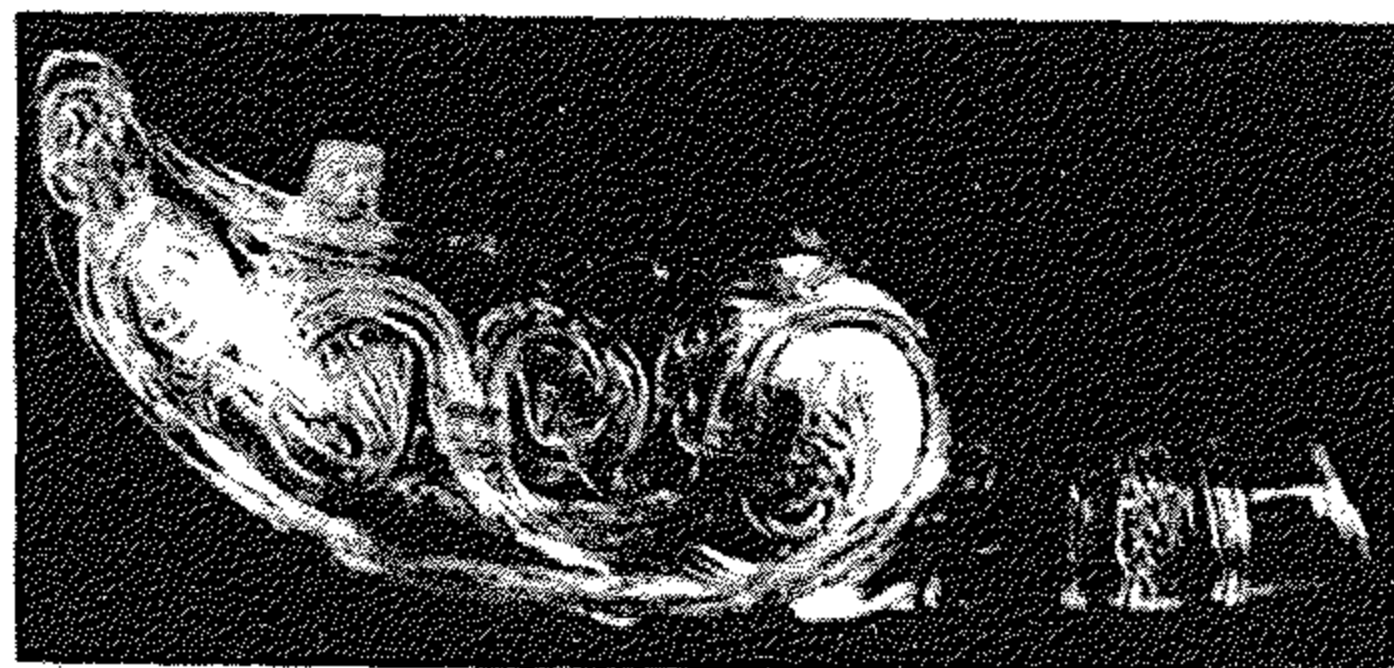


اللوحة رقم (١٨٠)

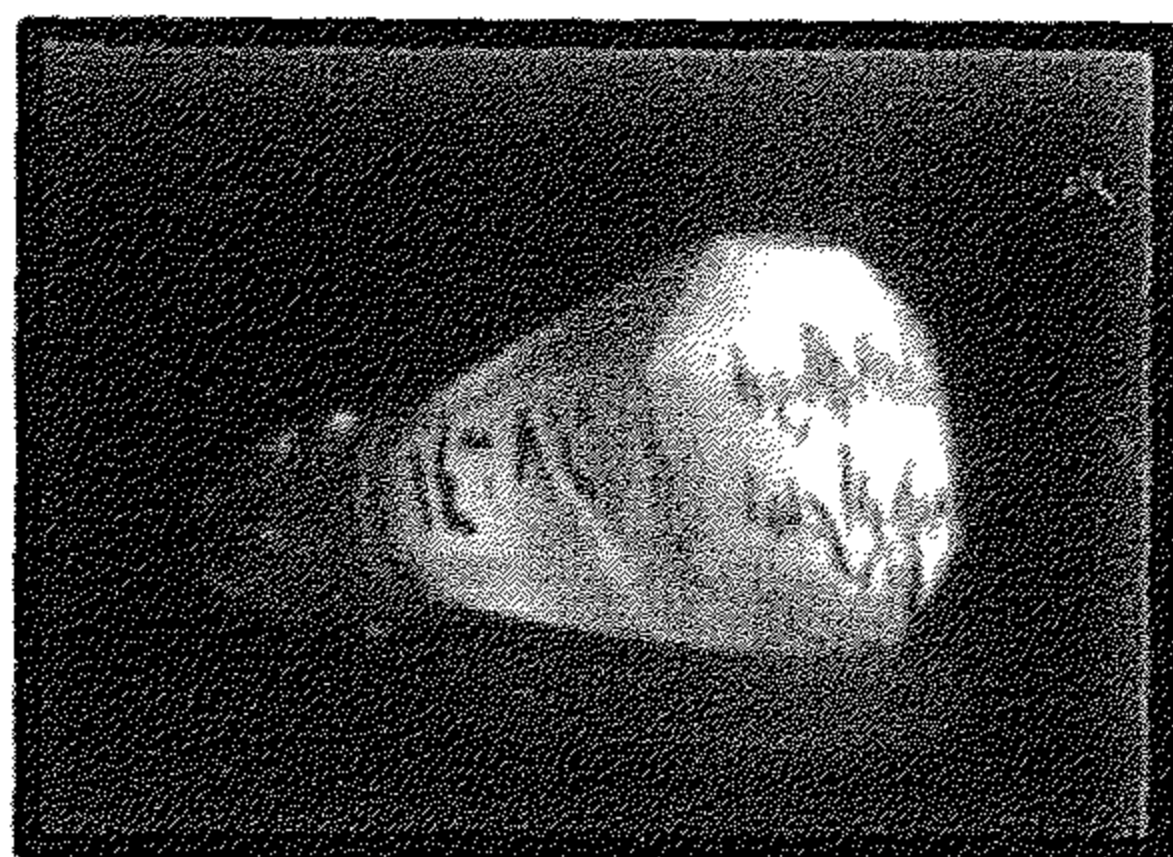


اللوحة رقم (١٧٩)

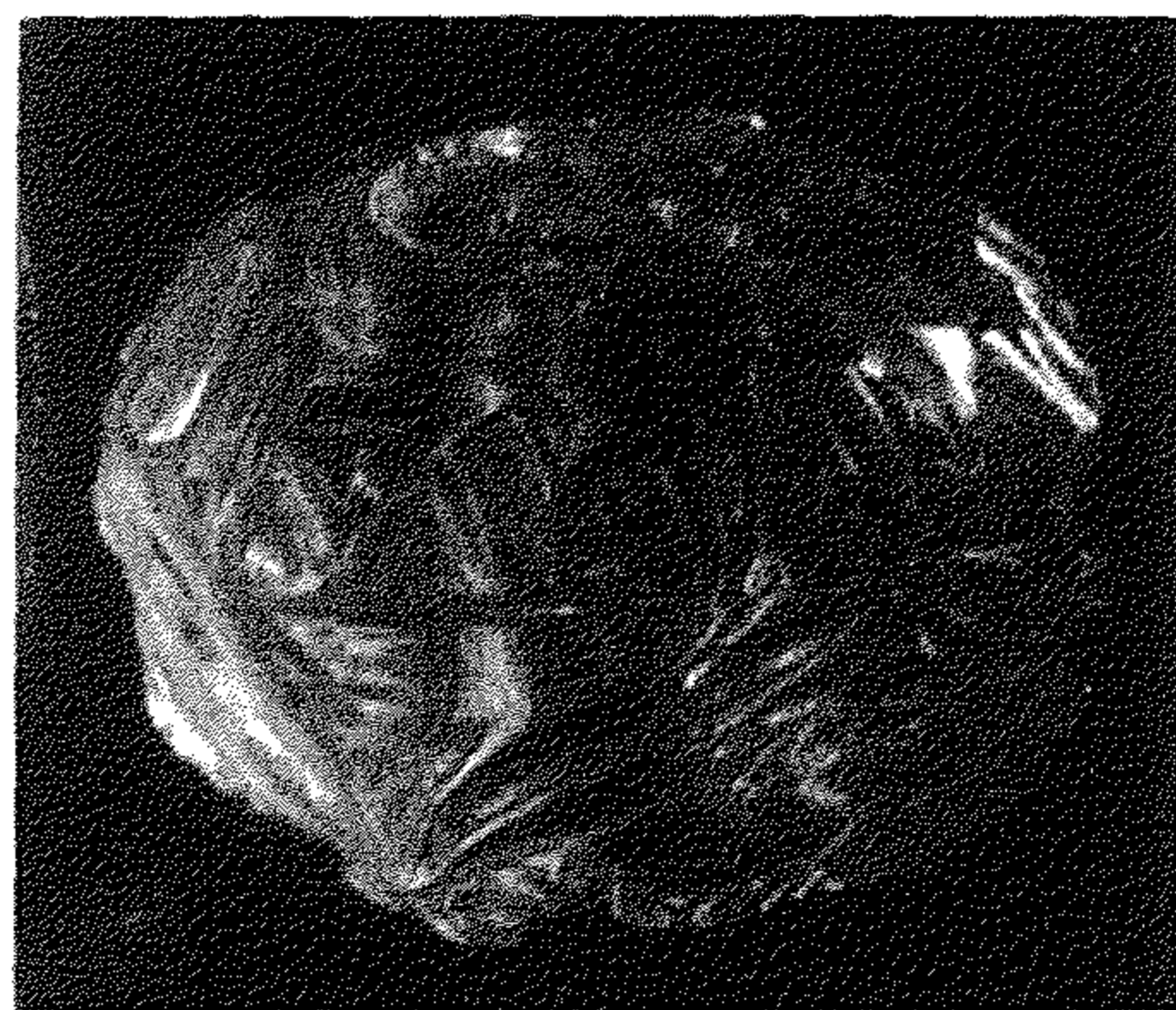
اللوحة رقم (١٨١)



اللوحة رقم (١٨٢)



اللوحة رقم (١٨٤)



اللوحة رقم (١٨٣)

Harari Press 3201285

